معاصر تنقیدی رویے

ابوالکلام قاسمی

معاصر تنقیدی رویے

ابوالکلام قاسمی

نام کتاب	:	تنقیدی رویے
تصنیف	:	ابوالکلام قاسمی
		سرسبز، بدرباغ، جیل روڈ، علی گڑھ۔۲۰۲۰۰۲
اشاعت	:	۲۰۰۷ء
کمپوزنگ	:	محمد انصر القاسمی
قیمت	:	غیر مجلد ۲۰۰ روپے
		مجلد ۲۵۰ روپے

Name of the book	**:**	***Tanqidi Rawayyay***
Area	**:**	***Literary Criticism***
Author	**:**	***Abul Kalam Qasmi***
First Edition	**:**	***2007***
Price	**:**	***Rs. 200/-***
		$.10

تقسیم کار:۱۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ
۲۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، علی گڑھ، دہلی، ممبئی

مضامین

اپنے بیٹے

سمیر

کے نام

پیش گفتار

ادبی تنقید کیا ہے اور کیا نہیں؟ اس کا اندازہ گذشتہ ایک صدی میں لکھی جانے والی تنقیدی تحریروں کو پڑھ کر بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ الطاف حسین حالی سے لے کر کلیم الدین احمد تک اردو تنقید کی جو صورتِ حال رہی اس کے بڑے حصے کو کلیم الدین احمد نے محبوب کی موہوم کمر سے تشبیہ دے کر مشتبہ قرار دینے کی کوشش کی تھی مگر کلیم الدین احمد کے نہایت سخت گیر احتساب کے باوجود اردو تنقید کی تاریخ پر پوری صدی گزر جانے کے باوجود اس نوع کی تنقیدی تحریریں خاصی کم لکھی گئیں، جن کو ادبی تنقید کے مثالی نمونوں کا نام دیا جاسکے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر بیسویں صدی کے نصف آخر میں مغربی تنقید سے استفادے کی راہیں زیادہ استوار ہوئیں تو اس کے باعث غیر جانب داری اور معروضیت کا رویہ بھی نسبتاً زیادہ نمایاں ہوا۔ مگر اردو تنقید کی عام فضا ہنوز تاثراتی اور عمومی نوعیت کی تحریروں کو ادبی تنقید کا نام دینے پر مصر نظر آتی ہے۔ اس ماحول میں ادبی تنقید کی منطقی زبان اور معروضی طرزِ بیان پر کوئی مفاہمت نہ کرنا ہماری سب سے بڑی ناقدانہ ذمہ داری بن گئی ہے۔

ناچیز نے شاعری اور نثر، دونوں طرح کے ادب پاروں پر تنقیدی مضامین لکھے ہیں۔ لیکن بالعموم کوشش یہ رہی ہے کہ شاعروں اور ادیبوں کو مرکز میں رکھنے کے بجائے انکی تخلیقات کو بنیادی محور بنایا جائے اور متن پر سارا ارتکاز قائم رکھنے کے نتیجے میں تحریک پانے والے ناقدانہ ردِ عمل کو استدلال کی مدد سے سامنے لایا جائے۔ اس پورے عمل میں شعری یا ادبی طریق کار کی شناخت اور تجزیاتی محاکے کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ زیرِ نظر کتاب سے قارئین کو اس بات کا اندازہ لگانے میں زیادہ دشواری نہیں ہوگی کہ مصنف کو تنقیدی نظریات، معیارات اور ان کے فلسفیانہ مباحث سے کتنی دلچسپی ہے۔ تاہم یہ دلچسپی بھی اسی وقت معنی خیز قرار دی جاسکتی ہے جب اس کی تنقیدی تحریریں بھی اس کا ثبوت پیش کریں۔ ادبی تنقید کی صورت حال کی تفہیم کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہوسکتا ہے کہ تنقید کے نام سامنے آنے والے

تفہیمی اور تعبیری رویوں کی قابل شناخت نشاندہی کی جائے۔ اسی باعث اس کتاب کا نقطۂ ارتکاز ہی تنقید کی انفرادی رویوں کو بنایا گیا ہے۔

'تنقیدی رویے' میرے ان مضامین کا مجموعہ ہے جن میں اردو کی ادبی تنقید اور مختلف نظری اور عملی تنقیدی رویوں کی اہمیت اور قدر و قیمت، نشان زد کی گئی ہے۔ یہ کتاب، در اصل میرے 'بیسویں صدی کی اردو تنقید کی مبسوط تاریخ' لکھنے کے خواب کی تعبیر ہے۔ اردو میں تنقید کے نام سے کتابیں اور مضامین کثرت سے سامنے آتے رہتے ہیں، لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ ادبی تنقید کے منصب اور دائرۂ کار سے بہت کم تحریریں انصاف کر پاتی ہیں۔ اس کتاب میں شامل مضامین اردو تنقید کی تاریخ کی بعض کڑیوں کے غیاب کا احساس دلا سکتے ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ عنوان میں نظر نہ آنے والے بعض نقاد یا رویوں کی شناخت متعدد مضامین کے مطالعہ کے دوران بہ آسانی کی جا سکتی ہے۔ اس اعتبار سے زیر نظر کتاب، ایک مربوط یک موضوعی کتاب، کے طور پر پیش کی جا رہی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس کا مطالعہ بھی اسی نقطۂ نظر کے تحت کیا جائے گا۔

میں نے تخلیقی ادب کو ہمیشہ لطف اندوزی اور حصولِ بصیرت کے عوامل کے تحت پڑھا ضرور ہے مگر کبھی بھی محاسن و معائب کا سیاق و سباق میری نگاہوں سے اوجھل نہیں رہا۔ اس لیے میری تنقید کو تنقید سے کہیں زیادہ ایک با ذوق اور حساس قاری کے ردِ عمل کا نام دیا جانا چاہیے۔ مجھے اس بات سے قدرے اطمینان کا احساس ہوتا ہے کہ میری تحریروں نے اکثر فن پارے کے افہام و تفہیم کا تاثر دینے کے ساتھ قاری کے تجسس کو بھی بیدار کیا ہے۔ شاید اسی باعث مجھے کسی بھی مرحلے پر نہ اپنے طرزِ اظہار سے نارسائی کا گلہ رہا ہے اور نہ اپنے قاری سے۔

میں شکر گزار ہوں ڈاکٹر مہتاب حیدر نقوی، امتیاز احمد اور خالد سیف اللہ کا جنھوں نے زیادہ تر مضامین، اشاعت سے قبل بہ اصرار سنے اور اپنی رائے دینے میں کبھی تکلف نہ کیا۔ اور دعا گو ہوں اپنے تلامذہ آفتاب عالم، محمد بکر صدیقی اور شاہ عالم کے لیے جنھوں نے پروف پڑھنے کی زحمت اٹھانے کے ساتھ میرے متعدد تنقیدی بیانات پر مسلسل گفتگو اور بحث و تمحیص کا سلسلہ جاری رکھا۔ میں اگر اپنی بیگم ڈاکٹر دردانہ قاسمی سے اظہارِ تشکر نہ کروں تو شاید مناسب بات نہ ہو، جنھوں نے میری ہر علمی کاوش پر 'ہل من مزید' کہا اور خوشی کا اظہار کیا۔

ابوالکلام قاسمی

۱۵ را کتوبر ۲۰۰۷ء

ادبی تنقید کی نظریاتی بنیادیں

ادبی تنقید، شعر و ادب کی پرکھ اور اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کو سمجھنے اور سمجھانے کا نام ہے۔ تنقید کے دائرہ کار میں تعریف و تحسین بھی شامل ہے۔ اور فن پارے کے نقائص کی نشاندہی بھی۔ اسی باعث تنقید کا عمل توازن، غیر جانب داری اور معروضیت کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ لیکن نظریاتی تنقید اور اس کے اطلاقی پہلو کے پس منظر میں سب سے پہلے یہ بات سمجھنی ضروری ہے کہ تنقیدی نظریے کا کوئی بھی عملی اطلاق، نظریے اور اطلاق کی مکمل ہم آہنگی کے بغیر ممکن نہیں۔ کسی نظریے، نقطۂ نظر اور نظامِ فکر کے بغیر اطلاقی تنقید ہوا میں معلق ہو کر رہ جاتی ہے۔ اسی طرح اگر صرف تنقیدی نظریات اور تخلیق کے محرکات کے بارے میں محض نظری اور تصوراتی گفتگو کا سلسلہ دراز ہوتا رہے تو اسے محض ذہنی ریاضت یا دانشورانہ جگالی کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ادب کی ماہیت اور ادبی اظہار سے متعلق مسائل سے واقفیت کے بغیر بھی ایک عام انسان شعر و ادب کی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا ردعمل ظاہر کر سکتا ہے اور اکثر کرتا رہتا ہے، مگر وہ اپنی پسند یا ناپسندیدگی کے اسباب کی وضاحت سے قاصر رہتا ہے۔ ادبی تربیت کے نتیجے میں ادب کی ماہیت کا علم بھی ہوتا ہے اور اپنی پسند و ناپسند کو تعقل استدلال کی سطح پر لا کر پیش کرنے کا سلیقہ بھی حاصل ہوتا ہے۔ تاہم ایک عام سماجی سوجھ بوجھ اور ادبی تربیت کے مابین یہ فرق سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے کہ شعر و ادب کی روایت کے زیر اثر نشو و نما پانے والا ذہن پہلے تو ادبی قدر کی اہمیت سے واقف

ہوجاتا ہے۔ اور ادبی قدر کا یہی شعور اسے دو اور چیزوں کے احساس سے دو چار کرتا ہے۔ پہلی چیز تو یہ کہ ادب اور غیر ادب میں فرق کیوں کر قائم کیا جاسکتا ہے اور ہر زمانے کے ادب میں ایسی کیا باتیں مشترک ہوتی ہیں جو ادب پارے کو عام سماجی اظہار یا صحافیانہ تحریر وغیرہ سے بلند کردیتی ہیں، اور پھر یہ کہ ان ہی ادبی اقدار کی بدولت ایک عہد کا ادب دوسرے عہد کے لیے اور ایک جگہ کا ادب دوسری جگہ کے لیے با معنی بنا رہتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کی معنویت نت نئی تبدیلیوں سے دو چار ہونے کے باوجود، برقرار رہتی ہے۔ تنقید کے معاملے میں دوسری اہم چیز وہ نظریات اور تصورات ہیں جو ادب کی تخلیق، ادب اور غیر ادب کے امتیازات، اور ادب کی معنویت کے لیے فکری بنیادوں کا رول ادا کرتے ہیں۔ پھر یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ ان ہی نظریات کے حوالے سے زندگی، زندگی کے مظاہر اور انسانی علوم سے شعر و ادب کا رشتہ قائم ہوتا اور انسانی تجربے میں ادب بھی ایک با معنی تجربہ قرار پاتا ہے۔

ادب پارہ چوں کہ ہوا میں تخلیق نہیں کیا جاسکتا، چوں کہ انسان کے سوچنے سمجھنے کا انداز شعر و ادب پر اثر انداز ہوتا ہے، چوں کہ انسان اور انسانی زندگی کے مسائل اور فکری رویے ادب کی تخلیق کا رخ متعین کرتے ہیں، اس لیے انسانی فکر کے وہ بہت سے رجحانات جو بہ ظاہر ادبی نہیں ہوتے، مگر ادب کو تخلیق کیے جانے کے محرکات ضرور بن جاتے ہیں۔ اس کی مثالیں ہر زبان اور ہر زمانے کے ادبی نظریات میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ قدیم مغربی تنقید کو دیکھیے تو پتہ چلتا ہے کہ افلاطون نے عینیت کی بنیاد پر نظریۂ نقل یا نمائندگی کا نقطۂ نظر (Mimatic Theory) ریاست اور مثالی سماجی نظام کی تشکیل کے پس منظر میں پیش کیا تھا۔ مثالی سماج کے مختلف پہلوؤں پر غور کرتے ہوئے، اس نے ہر پیشہ اور ہر فن سے وابستہ افراد کے کام کی نوعیت کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا اور شاعروں کے بارے میں یہ تصور پیش کیا تھا کہ چوں کہ وہ آسمان کی مثالی دنیا جسے اس کی زبان میں عین عالم قرار دیا جاسکتا تھا، اس کی نقل کی نقل کرتا ہے۔ یعنی ہماری دنیا میں جو کچھ ہے وہ اوپر کی مثالی دنیا کی نقل ہے اور شاعر اس دنیا کی اشیاء، انسان، اس کے اعمال یا اس کے

جذبات واحساسات کی نقل کرتا ہے۔اس لیے وہ دوسرے درجے کا نقال ٹھہرا۔ افلاطون کے خیال میں چوں کہ نقل کبھی بھی من وعن اصل کا بدل نہیں ہوسکتی، اس لیے شاعروں کو ایسے نقالوں کا نام دیا جاسکتا ہے جو عالم عین سے دو درجے دور رہتے ہیں۔اس لیے اس نے تجویز رکھی کہ اس کی مثالی ریاست میں شاعروں کو رہنے کی اجازت نہیں دی جائے گی۔ ارسطو نے بھی افلاطون کی اس بات پر اضافے کے باوجود اس نقطہ نظر سے اتفاق کیا اور ایک نقال کی حسن کاری اور ہمہ جہتی کی بنیاد پر شاعری کو قابل احترام اور دیرپا چیز قرار دیا۔تاہم ثابت تو یہی ہوا کہ قدیم ترین مغرب کے وہ پہلے اشخاص جو فن پارے یا شاعری کی ماہیت کا نظریہ پیش کررہے تھے۔ انھوں نے شعری عمل کی اہمیت یا عدم اہمیت پر ایک مربوط نظریے کے ذریعہ بعض سوالات قائم کرنے کی کوشش کی۔اسی طرح عربی تنقید کے ابتدائی آثار میں عربوں کی ثقافتی صورت حال کے پس منظر میں روایت، نسلی عظمت، یا شجاعت اور بہادری کے حوالے سے شعری نظریات مرتب ہونا شروع ہوئے۔ البتہ یہ ضرور ہوا کہ جب اموی دور کے اواخر اور عباسی دور کے اوائل میں ارسطو کی کتاب Poetica کا ترجمہ ''بوطیقا'' کے نام ہوگیا تو عربوں کے نظریہ شعر وادب میں مغربی تصور شعر کے بعض پہلوؤں کی شمولیت ہونی شروع ہوئی۔قدامہ ابن جعفر کا یہ قول کہ ''بہترین شعر وہ ہوتا ہے جو اکذب، یا سب سے زیادہ جھوٹ پر مبنی ہو''۔اسلامی روایت میں صداقت کے تصور کی بالادستی کے باوجود اسلامی عرب کے نظریہ ادب میں غیر معمولی ہلچل پیدا کرنے والا ثابت ہوا۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ادبی اور شعری نظریات کی روایت خواہ وہ کسی بھی زبان کی ہو، اس میں داخلی اور خارجی عوامل تبدیلیاں بھی پیدا کرتے ہیں اور نئے عناصر شمولیت کو بھی راہ دیتے ہیں۔ پھر یہ کہ دو زبانوں، دو تہذیبوں اور دو ادبیات کا باہمی لین دین ان کے نظری اور فکری رجحانات میں تبدیلیاں تو پیدا کرتا رہتا ہی ہے نئے تصورات کی قبولیت کی راہ بھی ہموار کرتا رہتا ہے۔

اس پس منظر میں عالمی ادب کے نمائندہ رجحانات پر ایک نگاہ ڈالیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ کلاسکیت ہو یا نو کلاسکیت یا رومانیت ان کی جڑیں سماج اور تہذیب میں پیوست

تھیں، مگر وقت کے ساتھ ساتھ یہ رجحانات اس طرح شعر وادب کے میلانات بن گئے گویا ان کا خمیر یہیں سے اٹھا تھا۔ اسی طرح مغربی ادب میں حقیقت پسندی، فطرت نگاری، وجودیت، اظہاریت، تاثریت یا علامت پسندی کے رویے پہلے علمی یا ثقافتی تصور کی صورت میں سامنے آئے اور رفتہ رفتہ ان کو اہم اور طاقت ور ادبی میلانات میں اس طرح تبدیل ہونے کا موقع ملا کہ ان رجحانات کی ثقافتی معنویت کے سیاق وسباق میں ہی ان کو ادبی نظریے کی حیثیت سے قبول بھی کیا گیا اور اطلاقی تنقید میں ان کی نظریاتی معنویت بھی مزید مستحکم ہوتی چلی گئی۔

ادبی تنقید کا نام لیا جائے تو بالعموم اس سے اطلاقی تنقید مراد لی جاتی ہے۔ یعنی کوئی ایسی تحریر جو ادبی متن کے مطالعہ، تفہیم، تجزیے، تقابل، تشریح اور تعبیر جیسے وسیلوں کو استعمال کرنے کے بعد ادب پارے کی جانچ پرکھ کرے یا زیادہ واضح انداز میں کہا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید تو دراصل وہ ہے جس کے وسیلے سے ادبی متن کے سمجھنے اور اس کی قدر و قیمت کو متعین کرنے کا فریضہ انجام دیا جاتا ہے۔ اس عمل میں تحسین کے ساتھ تنقیص کے مراحل بھی آتے ہیں۔ مگر نہ تو تحسین بلا دلیل ہونی چاہیے اور نہ تنقیص بغیر کسی نقص کی نشاندہی کے۔ یعنی ہر مرحلے اور ہر فیصلے میں غیر جانب داری اور معروضیت، بنیادی شرط قرار پائے گی— تاہم اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ ادبی تنقید کی اصطلاح بالعموم عملی اور اطلاقی تنقید کے معنی میں استعمال کی جاتی ہے، اس حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ تنقید کا کوئی بھی عمل اپنے پس منظر میں اصولی اور نظریاتی بنیادیں ضرور رکھتا ہے۔ اس بات کو عام فہم انداز میں اس طرح سمجھا جاسکتا ہے کہ اگر ہم کسی فن پارے میں شعری تدبیروں اور شاعرانہ صنعتوں کی نشان دہی کرنا چاہیں تو ان کا پس منظر یہ ہوگا کہ شاعرانہ ذہن کیوں کر اشیا میں مماثلتیں تلاش کر لیتا ہے؟ وہ کیسے مختلف حقائق کے اسباب وعلل میں تبدیلی یا حسن پیدا کر کے اپنے بیان میں لطف اور کشش پیدا کرتا ہے، یا یہ کہ رمز وکنایہ اور استعارے کا استعمال کیوں کر سامنے کے متعین معنوں کے ساتھ دوسرے معنوں کا امکان پیدا کر دیتا ہے؟ ان باتوں میں اول الذکر پس منظر میں تشبیہ یا استعارہ پیدا ہوتا

ہے، ثانی الذکر کے باعث حسن تعلیل کی صنعت عمل میں آتی ہے اور موخر الذکر پس منظر، فن پارے کو زمان و مکان کی تبدیلی کے باوجود بامعنی باقی رکھتا ہے۔ یہ تمام رویے شعری تنقید کے لیے نظری بنیادیں فراہم کرتے ہیں۔ یہی رویے جب اطلاقی سطح پر تنقیدی عمل سے مربوط ہوجاتے ہیں تو فکری یا نظریاتی سطح پر اس کے سرچشمے انسانی زندگی یا تہذیب وثقافت سے پھوٹے ہوئے محسوس ہونے لگتے ہیں۔

ان معروضات کو ادبی تحریکات یا میلانات کے حوالے سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جاسکتا ہے، اردو میں سرسید تحریک یا ترقی پسند تحریک، دونوں کی نظریاتی جڑیں اپنے اپنے زمانے کی سماجی صورت حال اور ثقافتی مظاہر میں پیوست تھیں۔ اگر سرسید کے عہد میں ادب پارے کی حقیقت پسندی اصلیت اور فطرت پسندی کو تنقیدی اعتبار سے اچھے ادب کی ضمانت قرار دیا گیا، تاہم یہ نظریہ تو شعر وادب کے لیے بعد میں استعمال ہوا، اس نظریے کی داغ بیل زندگی کی حقیقت پسندی، توہم پرتی سے دوری اور سرسید کی فطرت پسندی میں پیوست تھی۔ اسی طرح ترقی پسند نظریۂ ادب نے اصلاً سماجی، اشتراکی یا طبقاتی نقطۂ نظر، اشتراکیت یا کمیونزم کے مقبول ہوتے ہوئے نظریات سے کسب فیض کیا، ان نظریات کو اول اول ادب کے لیے وضع نہیں کیا گیا تھا، بلکہ ان کی اساس طبقوں میں منقسم سماج، زیردستوں کے استحصال اور اسی استحصالی صورت حال میں مساوات اور غیر طبقاتی معاشرت کے قیام کی تمنا نے مارکس یا اینگلز کے نقطۂ نظر یا اشتراکیت کے فکری نظام میں ڈھال کر منضبط کیا تھا۔ اس پس منظر میں ترقی پسند نظریۂ ادب کی بعض ایسی باتوں پر بھی غور کیجیے جو آج قابل قبول نہیں لگتیں، تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا تعلق بھی ماضی میں کسی نہ کسی صورت میں اشتراکیت کے نقطۂ نظر سے ضرور قائم ہوجاتا تھا۔ مثال کے طور پر شروع کے زمانے میں ترقی پسند تنقید نے استعارہ سازی یا بالواسطہ اظہار سے اجتناب برتنے کی جو کوشش کی، اس کی نظری بنیاد سوائے اس کے اور کچھ نہ تھی کہ ادب کو عوامی زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے اور ادب کو عوام کے لیے لکھا جانا چاہیے، اس لیے اس میں راست بیان سے کام لینا چاہیے، چنانچہ اس بات کی ضرورت محسوس کی گئی کہ ایسی زبان لکھی جائے جو کسی اعتبار

سے پیچیدہ یا بالواسطہ نہ ہو جو عوام کی سمجھ سے بالاتر کہی جا سکے۔ ترقی پسندوں نے اپنی تنقید میں اشرافیہ طبقے کی ادبی ترجمانی پر اعتراضات کیے۔ ماضی کے ادب کو اعلیٰ طبقے کی ذہنی عیاشی کا عکاس قرار دیا، یا پس ماندہ طبقے کے نمائندوں کو ادب میں زیر بحث لانے کی ضرورت پر اصرار کیا۔ ان تمام رویوں میں سماج کی طبقاتی تقسیم کو ختم کرنے اور کسی غیر طبقاتی معاشرے کا خواب دیکھنے کا نقطہ نظر کارفرما تھا— یہ تو صرف بعض مثالیں ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس جدیدیت کے پس منظر میں وجودی تصورات ہوں، ادب لطیف کا محرک، رومانیت کا رجحان ہو، ابہام پسندی میں اظہاریت کا زاویہ نظر جھانکتا نظر آتا ہو یا پیکر تراشی کے میلان میں اشیا کو متحرک اور محسوس صورتوں میں نمودار کرنے کا داعیہ موجود ہو۔ یہ تمام باتیں عملی طور پر روبہ کار آ کر اطلاقی تنقید کہلاتی ہیں، اور اگر ان ہی باتوں کے پس منظر کو نظری بنیادوں پر سمجھنے کی کوشش کی جائے تو ان کو ادبی یا تنقیدی تصورات کا نام دیا جا سکتا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ انسانی احساس یا تجربہ کس طرح ایک نقطہ نظر یا نظریے کی صورت میں تبدیل ہو جاتا ہے تو اس سوال کو احساس، تجربہ، زاویہ نظر اور نظریے، کے ارتقائی مرحلوں کی مدد سے زیادہ آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ہم سب لوگ زندگی کے معمولات سے لے کر اتفاقی واقعات تک اور جذبۂ احساس سے لے کر مشاہدے اور تجربے تک کے مراحل سے گزرتے رہتے ہیں۔ اکثر داخلی احساس خارجی معمولات کا نتیجہ ہوتا ہے اور بسا اوقات داخلی احساس یا جذبہ خارجی منظرنامے میں تبدیلی پیدا کرتا رہتا ہے، مگر ہم انفرادی طور پر جن تجربات سے گزرتے ہیں وہ بسا اوقات اجتماعی تجربات کا آئینہ ہوتے ہیں، یعنی اگر الگ الگ انسانوں کے ایک نوع کے تجربے کی نوعیت کا اندازہ لگانا چاہیں تو پتہ چلے گا کہ ان میں خاصی مماثلت ہوتی ہے۔ انسان اپنے حسی، جذباتی، یا مجموعی طور پر ذہنی اور عملی تجربے کی بنیاد پر اپنا نقطہ نظر متعین کرتا رہتا ہے۔ مگر جب تک انسانی تجربہ عام رائے یا رجحان کی حدوں میں داخل نہیں ہوتا اس وقت تک اس کی حیثیت نقطہ نظر یا اندازِ فکر کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتی۔ مگر جب یہی نقطہ نظر مسلسل تجربات یا

اجتماعی تجربے یا مشاہدے کے نتیجے میں کسی نظام یا فکری سیاق وسباق میں ڈھلنا شروع ہوتا ہے تو اس کو نظریے کی شکل حاصل ہو جاتی ہے۔ سائنس میں بات، مفروضات سے شروع ہوتی ہے اور کسی تجربہ گاہ میں پایہ ثبوت تک پہنچنے کے بعد وہی مفروضات مسلمات میں شامل ہو جاتے ہیں۔ تاہم ایسا بھی ہوتا ہے کہ سائنس میں بڑے سے بڑے مسلمات پوری طرح مسترد ہونے کا امکان باقی رہتا ہے۔ جب کہ سیال فکری دنیا میں نظریات بنتے اور بگڑتے رہتے ہیں، ان میں جزوی تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی ہیں مگر پوری طرح ان کے مسترد ہونے کی گنجائش بہت کم نکلتی ہے۔ اسی باعث کہا جاتا ہے کہ جب کسی معاملے میں مسلسل تجربے سے عمل کی صداقت ہم آہنگ ہو کر تسلیم کیے جانے کے قابل ہوتی ہے تو ان صداقتوں کو اصول یا نظریے کی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ نظریات کی دنیا میں تبدیلی اور اختلاف رائے کی گنجائش ہر زمانے میں باقی اور برقرار رہتی ہے۔

اصولوں کی تشکیل اور نظریہ سازی کی متذکرہ صورتیں ایک تعمیم کے ساتھ انفرادی زندگی سے لے کر کائنات کے بڑے مظاہر تک کا احاطہ کرتی ہیں، مگر جہاں تک ادبی تنقید کے معاملے میں تنقیدی نظریے کا سوال ہے تو یہ بات بہت اہم ہے کہ ہر تنقیدی عمل یا انداز تفہیم یا انداز تشریح کا پس منظر کوئی نہ کوئی نظریہ ضرور ہوتا ہے۔ مختلف ادبی رجحانات اور میلانات کے پس پشت کارفرما نظریات کا ذکر آ چکا ہے۔ مگر یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ اطلاقی تنقید کے جن رویوں کے پیچھے بہ ظاہر نظریے کی کارفرمائی دکھائی نہیں دیتی وہاں بھی نظریہ موجود ضرور ہوتا ہے۔ عام سوجھ بوجھ اور ذاتی پسند وناپسند پر مبنی تنقید وتعبیر کو ہم نے تاثراتی یا تخلیقی تنقید کا نام دے رکھا ہے۔ مگر اس طرزِ تنقید میں بھی اسی ادبی نظریے کی بنیاد کارفرما ہے کہ تنقید ایک معنی میں تخلیق کی باز آفرینی ہے، یا پھر یہ کہ فن پارہ جس طرح قاری پر وارد ہوتا ہے یا قاری اس سے جو تاثرات قبول کرتا ہے، اس کے اظہار کو بھی تنقید کا نام دیا جانا چاہیے۔ تو ان باتوں سے سوائے اس کے اور کیا ثابت ہوتا ہے کہ وہ عملی تنقید بھی جو بادی النظر میں نظریے سے آزاد دکھائی دیتی ہے وہاں بھی کوئی نہ کوئی ادبی

نظریہ اپنی موجودگی کا احساس دلائے بغیر نہیں رہتا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ تنقید کے کاروبار کا سارا انحصار ادب پارے کے مطالعے اور نقاد کے اس رول پر ہوتا ہے جو وہ ایک سچے قاری کے طور پر انجام دیتا ہے۔ اس لیے اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ تنقید نگار ایک بلند پایہ، باذوق اور بابصیرت قاری ہوتا ہے۔ یہ قاری فن پارے کے ساتھ اس کی اولیت، فن پارے میں فکر وفن کے متناسب امتزاج کی نوعیت اور تخلیقی اظہار کے مسائل سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ مگر ان تمام لوازم سے واقفیت اور بصیرت افروز تبحر علمی کے باوجود جب بھی وہ اپنے نقطہ نظر کو نظریے میں تبدیل کرنا چاہتا ہے تو اس کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ اس نظریے کو فلسفیانہ مقدمات اور استدلال کی مدد سے دوسروں کے لیے بھی قابل قبول بنانے کی اہلیت رکھتا ہو۔ اگر اس کے نظریے میں قبولیت کا امکان نہ ہوگا تو اس کی بنیاد پر فن پارے کی اطلاقی تنقید کا سلسلہ جاری رکھنا آسان نہ ہوگا۔ اسی باعث کہا جاتا ہے کہ ایک باذوق قاری (اگر وہ نقاد بھی ہے تو اس کی ذمہ داریاں اور بھی بڑھ جاتی ہیں) اپنی ادبی پسند وناپسند کے لیے بنیادی طور پر تو اپنے ذوق وجدان کو ہی رہنما بناتا ہے۔ مگر نقاد کا رول ادا کرتے ہوئے اس کے لیے دوسروں کو مطمئن کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ چنانچہ اصول سازی کے خمیر میں یہ بات شامل ہوتی ہے کہ فنی اقدار کی نظری بنیادوں میں اس طرح کی تعمیم پیدا کرنا لازمی ہے کہ اگر تمام لوگ نہیں تو باذوق قارئین کا ایک بڑا طبقہ اس سے ضرور متفق ہو جائے۔

تنقید نگار پر ایک ذمہ دار قاری کی حیثیت سے جو شرائط عائد ہوتی ہیں، ان کی طرف بعض اشارے کیے جا چکے ہیں۔ تاہم اگر نرے قاری کو نقاد سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کی جائے، جو تنقیدی تحریروں کی مدد سے ادب پارے کے افہام وتفہیم کی سبیل پیدا کرتا ہے، تو یہ کہنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ چوں کہ تنقید، قاری کی پسند وناپسند کو دلائل کے ہتھیار سے لیس کر دیتی ہے، اس لیے تنقیدی تحریروں کے اثرات بسا اوقات قاری کی رائے میں شدت اور ذوق کے استحکام کی صورت میں بھی نمودار ہوتے ہیں۔ تنقیدی دلائل سے باخبر ہونے سے پہلے عام قاری اگر کسی فن پارے کو پسند کرتا ہے جب بھی اس

کی پسند قدرے مبہم رہتی ہے اور ناپسند کرتا ہے تب بھی وہ ایک نوع کے ابہام سے دوچار رہتا ہے۔ ایسے موقع پر تنقید کا رول بنیادی نوعیت اختیار کر لیتا ہے۔ نقاد اپنی تحریروں سے قاری کی رائے کے ابہام کو دور کرتا ہے اور قاری کی پسند و ناپسند کو معقولیت کی بنیاد پر ایک نئے اعتماد سے دوچار کر دیتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہیں کہ اگر تنقید، عام قاری کی رائے کو تعقل اور منطق کی بنیاد فراہم کر دے تو ایسی تنقید صحیح معنوں میں اپنا اصل فریضہ انجام دے رہی ہے۔ بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ جس طرح تنقید کسی فن پارے کے بارے میں قاری کے ابہام کو دور کر دیتی ہے اسی طرح اس کی رائے کو تبدیل بھی کر دیتی ہے۔ قاری اگر نقاد کی دلیلوں کی معقولیت سے متاثر ہو کر اپنی رائے کو بدلنے پر مجبور ہو جائے تو اس سے زیادہ موثر اور اہم کردار تنقید کا اور کیا ہو سکتا ہے—

یہ تو رہی تنقید کی نظری اور عملی کارکردگی کی بات، مگر جہاں تک اصول سازی اور نظریہ طرازی کا سوال ہے تو اس موقع پر بنے بنائے اصولوں پر عمل پیرا ہونے اور بہ ذات خود اصول سازی کی کوشش کرنے کے فرض کو بھی سمجھنا ضروری ہے۔ صرف اردو کی اطلاقی تنقید نہیں بلکہ بیش تر ترقی یافتہ ادبیات کے بارے میں لکھی گئی نگارشات پر ایک نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ادبی اظہار کے تمام لوازم کا خیال رکھنے کے باوجود تنقیدی نظریات، اپنی اصل کے اعتبار سے دوسرے علوم مثلاً نفسیات، لسانیات، عمرانیات، سماجیات کے مباحث سے کشید کیے ہوئے ہوتے ہیں۔ لیکن فنی اظہار چوں کہ زندگی کے تمام شعبوں سے کسب فیض کرتا ہے اس لیے تنقیدی نظریات کا پس منظر اپنی جگہ، مگر ان کے عملی انطباق کے دوران زبان وادب کی نزاکتوں اور باریکیوں سے ذرا سی بھی غفلت نہیں برتی جا سکتی۔ اسی باعث ادبی شہ پارے کی پرکھ کے دوران اگر فنی پارے کی ادبی اور فنی قدروں کو نظر انداز کر دیا جائے یا پھر تنقید نگار کا ذوق ہی مشتبہ یا ناقابل اعتبار ہو، تو بڑے سے بڑے تنقیدی نظریے کا اطلاق بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایسے نقادوں کی کمی نہیں جو شعر وادب سے کم اور ان دوسرے علوم وفنون سے زیادہ واقف ہوتے ہیں جو علوم ادبی نظریہ سازی میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس لیے اصول ونظریات کی تمام بالا دستیوں

کے باوجود ادب کے دائرہ کار میں آ کر ایسے ہی اصول ونظریات کامیابی کے ساتھ استعمال کیے جاسکتے ہیں جن کا استعمال کرنے والا شعر وادب کی ماہیت اور ادبی اظہار کے مسائل سے بھی گہری واقفیت رکھتا ہو، اور یہی نہیں بلکہ اس کا ادبی اور شعری مذاق بھی اعلی درجے کا ہو۔ ان شرائط سے ایک ساتھ عہدہ برآ ہونا ہر چند کہ آسان کام نہیں لیکن تنقید نگار کے لیے اپنے ادبی ذخیرے سے بھر پور واقفیت، لسانی نزاکتوں کا علم اور وقتاً فوقتاً اپنے ذوق کا امتحان لیتے رہنے کا حوصلہ ہونا لازم ہے۔ ادب پارے پر پہلے سے بنے بنائے ہوئے اصولوں کا انطباق کرنا آسان ہوتا ہے، مگر زیر بحث ادب پارے کی تفہیم اور دوسرے ادب پاروں کے سیاق وسباق کو دیکھنے اور پرکھنے کی ضرورت ناگزیر ہوتی ہے۔ بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہر نقاد نظریہ ساز تو ہوتا نہیں اس لیے وہ کسی ادبی نظریے کو فیشن کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ زیر بحث ادب پارے کی لسانی، تاریخی اور تہذیبی معنویت تو پس پشت جا پڑتی ہے اور تنقید کے نام پر محض دکھاوے کی علمی اور فلسفیانہ موشگافیوں کا سلسلہ دراز ہوتا چلا جاتا ہے۔ اردو میں نظریاتی تنقید کی حد تک اس صورت حال سے متعدد نقاد دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ ہمارے یہاں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو فیشن کے طور پر نئے ادبی نظریات کی بیساکھی کا استعمال کرنا شروع کر دیتے ہیں۔ بعض نقاد تو اپنی زبان کی مبادیات اور ادب پارے کی پوری روایت سے اچھی طرح واقفیت حاصل کیے بغیر نت نئے نظریات کا انطباق کرنے کی کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ادب پارے کے ساتھ ناروا سلوک تو ہوتا ہی ہے، اطلاق کیے جانے والے نظریے کی شکل وصورت بھی مسخ ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس لیے ادبی نظریے اور ان کی اطلاقی معنویت کی صحیح تفہیم کے لیے بعض بنیادی سوالوں سے نبرد آزما ہونا اور ان کے جواب دینے کے لیے تیار ہونا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ جب تک ہم ادبی اظہار کی نوعیت کو سمجھنے کے اہل نہیں ہوں گے اس وقت تک نہ تو ادب اور غیر ادب میں فرق قائم کر پائیں گے اور نہ ادب کی معنویت کا تعین کرنا آسان ہوگا۔ اس لیے اس مسئلے کو اگر بعض سوالات میں منقسم کر کے دیکھا جائے تو ان کے جواب کے دائرے میں ادب، ادبی تنقید

اور ادب کی نظری اساس سے متعلق بیش تر مباحث کو سمیٹا جا سکتا ہے۔

ادب اور غیر ادب میں تفریق کیوں کر قائم کی جا سکتی ہے؟ ادب میں روایت کو کیا اہمیت حاصل ہے؟ ادب کے حوالے سے تسلسل کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ زمانۂ حال کے ادب میں ماضی کس حد تک موجود رہتا ہے؟ قدیم و جدید ادب کے مابین بنیادی نوعیت کا فرق ممکن ہے یا نہیں؟ نئی زندگی یا اس کے نئے مسائل اظہار کے سانچوں میں کس حد تک تبدیلی پیدا کر سکتے ہیں؟ قدیم طرز اظہار یا رائج سانچوں میں تبدیلی کا حق کسے حاصل ہے اور کسے نہیں؟ اور ادیب کی انفرادی سوچ اور قاری کی عمومی اور اجتماعی سوچ کے مابین وہ کیا بنیادی اقدار ہو سکتی ہیں جن میں اشتراک ممکن ہے؟ اس نوع کے تمام سوالات عملی تنقید پر منتج ضرور ہوتے ہیں۔ مگر ادب کے مالہ و ماعلیہ کو واضح کرنے کی غرض سے متذکرہ سوالوں کو ان کے پورے سیاق و سباق کے ساتھ دیکھنے، سمجھنے اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی جائے تو تنقید کے لیے وہ نظری بنیادیں بھی فراہم ہو سکتی ہیں جن کی تشکیل میں کسی نہ کسی طرح ہر زبان، ہر زمانے اور ہر ادبی روایت کا کچھ نہ کچھ حصہ ضرور رہا ہے۔ ان معروضات سے اس بات کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ادب سے متعلق مسائل کو حل کرنے کی کوشش اور ان کے مضمرات سے باخبر ہونے کا احساس، تنقیدی نظریہ سازی کی اساس ہوا کرتا ہے۔ جہاں تک سوال ان مسائل کے عملی پہلوؤں کا ہے تو جب تک اصولوں کو فن پارے کی تفہیم یا اس کی تشریح و تعبیر یا تعین قدر کے لیے استعمال نہیں کیا جاتا اس وقت تک نظریاتی مباحث اور اصول و ضوابط، عملی تنقید کے مرحلے میں داخل نہیں ہوتے۔

نظریاتی اور اطلاقی تنقید کے درمیان حد فاصل کبھی کبھی بہت واضح نظر آتی ہے مگر اکثر نظریے اور اطلاق کی حد بندیاں اتنی دھندلی اور غیر واضح ہوتی ہیں کہ دونوں میں تفریق قائم کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ادبی اور لسانی لوازم کی بنیاد پر نظریاتی تنقید کے دائرہ کار سے پچھلے صفحات میں آشنا کرنے کی جو کوشش کی گئی ہے۔ اس سے تفہیمی اور تدریسی نوعیت کے نکات تو ضرور واضح ہو جاتے ہیں مگر جامعیت کے ساتھ تنقید کے نظری مباحث کی جامعیت کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ اس جامعیت کو اجمالی انداز میں اس طرح سمیٹا جا سکتا

ہے کہ تنقید کی نظری اور عملی موشگافیوں کے بنیادی رویوں کی نشاندہی کر دی جائے۔ اس ضمن میں یہ عرض کر دینا کافی ہوگا کہ بعض تنقیدی نظریات کا انحصار ادب کو تفریح اور تفنن طبع کا وسیلہ سمجھنے پر ہے، بعض نظریات کی رو سے ادب تخلیق کار اور قاری کے احساس جمال کی تسکین فراہم کرتا ہے۔ بعض نظریہ سازوں کے نزدیک شعر و ادب، زندگی کی از سرِ نو تخلیق ہے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ نقاد کا کام صرف یہ ہے کہ وہ ادب کو سمجھ کر قاری کو سمجھا دے اور تخلیق کار اور قاری کے درمیان ایک پل کا فریضہ انجام دے۔ بعض نظریات کے اعتبار سے ادب، ادیب کی شخصیت کا آئینہ ہے، اور بعض نظریات ادب کی افادیت پر اصرار کرتے ہیں اور بعض نقادوں کے نزدیک ادب کی تخلیق طبقاتی کشمکش کا نتیجہ ہے...... اگر اس اجمال کی تفصیل میں جایئے تو ادبی نظریات کے تمام تر تنوع کو متذکرہ نکات کے تحت زیرِ بحث لایا جا سکتا ہے — مگر جو بات بنیادی اہمیت کی حامل ہے وہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ تنقیدی نظریات کے بغیر اطلاقی یا عملی تنقید ایک خواب پریشاں سے زیادہ کچھ اور باقی نہیں رہتی۔ اس لیے نظریے کی مرکزیت ہر زمانے میں برقرار رہے گی۔

☆☆☆

معاصر تنقید کی نارسائیاں

ادبی تنقید کی ماہیت اور منصب کے بارے میں طول طویل باتیں اپنی جگہ، مگر حقیقت یہ ہے کہ تنقید، ادب کے گہرے مطالعہ اور اس کے مضمرات تک رسائی حاصل کرنے کے ساتھ اگر قاری کو اس عمل میں شریک نہیں کر پاتی تو اپنی بنیادی ذمہ داری سے عہدہ برا نہیں ہوتی، اور جہاں تک اس کے دائرۂ کار کا سوال ہے تو اس کے دائرۂ کار کو لاکھ پھیلایا جائے مگر اسے ادب کے تعین قدر پر منتج ضرور ہونا چاہئے۔ اس لیے معاصر تنقید کی کامیابی یا نارسائی کا اندازہ اس وقت تک نہیں لگایا جا سکتا جب تک معاصر تنقیدی رویوں کو نشان زد نہ کر لیا جائے۔ ان رویوں میں بعض میلانات و رجحانات کا عکس بھی شامل ہوتا ہے اور ادبی نظریات کی کارفرمائی بھی شریک ہوتی ہے۔ یہ سوال ہر زمانے میں اٹھایا گیا ہے کہ تنقید کے نظری اور اصول مسائل کی جب تک چھان پھٹک نہ کر لی جائے اس وقت تک ان کے اطلاقی پہلوؤں کو قرار واقعی شکل کیوں کر دی جا سکتی ہے؟ مگر ایسا بھی ہوا ہے کہ ماضی قریب میں ہیئتی تنقید کے علم برداروں نے اصولی اور اطلاقی پہلوؤں کو ایک ساتھ نافذ العمل کرنے کا سلسلہ قائم کیا اور کسی نے یہ سوال تک نہ اٹھایا کہ اصولی مباحث پر اتفاق رائے کے بغیر اس کے اطلاقی نمونوں کو قابل قبول کیسے تسلیم کر لیا گیا۔ اس کے برعکس ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تنقیدی تصورات پر فعال اور ہمہ جہت انداز میں لکھنے لکھانے کا عمل گذشتہ دس پندرہ برسوں سے جاری ہے لیکن ہنوز ان کے عملی انطباقات کی واضح اور

قابل شناخت صورتیں عملی تنقید کے نام سے سامنے آنے کا نام نہیں لیتیں۔

اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ معاصر تنقید کے نظری مباحث اور رویہ عمل نمونوں کی کامیاب اور ناکام صورتوں کو ان کے مخصوص سیاق وسباق میں دیکھنے کی کوشش کی جائے۔ معاصر تنقید کے بارے میں محمد حسن کا کہنا ہے کہ اس کی نارسائیوں کی فہرست خاصی طویل ہے۔ گوپی چند نارنگ فرماتے ہیں کہ ''اس وقت اردو تنقید کی عمومی صورت حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں''۔ اور یہ کہ ''ترقی پسندی ہو یا جدیدیت، اس وقت اردو تنقید میں زوال کا منظرنامہ مکمل ہے''۔ شمیم حنفی کے خیال میں ''ضرورت سے زیادہ نظری مباحث اور ادبی تصورات پر توجہ صرف کرنا تنقید کے المیہ کے علاوہ اور کچھ نہیں''۔ وزیر آغا سمجھتے ہیں کہ ہر نئی بصیرت سے تنقید کو ضرور استفادہ کرنا چاہئے اور وہ خود بساط بھر نئی تھیوری اور لسانی دریافتوں سے عملی طور پر استفادہ کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں، یہ الگ بات ہے کہ ان کی تحریروں میں آکر نئے ادبی نظریات کی شناخت ہی مشتبہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ اب رہے شمس الرحمٰن فاروقی، تو ان کو معاصر تنقید کی صورت حال سے کوئی خاص شکایت نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ اس نوع کے اپنے ہر جائزے میں ان پر خود اپنی تنقید کے کیف وکم کا سحر اس درجہ حاوی ہے کہ انہیں معاصر تنقید سے بے اطمینانی خود اپنی کارکردگی سے بے اطمینانی کے مترادف معلوم ہوتی ہے۔

اس پس منظر میں معاصر تنقید کے بارے میں بعض سوالات بڑی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ کیا ہماری تنقید اپنے مقاصد اور ذمہ داری سے پوری طرح عہدہ برا ہو رہی ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہماری تنقید، تخلیق کار، متن اور قاری یا ان سے مربوط مسائل سے بے نیاز ہو کر محض خود کلامی کی عادی ہو کر رہ گئی ہو۔ پھر یہ کہ معاصر تنقید میں ادبی تھیوری اور اطلاقی نمونوں کا توازن غیر متناسب ہو کر تو نہیں رہ گیا ہے؟ ایسا تو نہیں ہے کہ تنقید اور تنقید نگار کا اقتدار کچھ اس درجہ حاوی ہو گیا ہے کہ فن کار اور فن پارہ دونوں محکوم محض بن کر رہ گئے ہوں۔ ان سوالات کے علاوہ قدیم وجدید ادب کی طرف ہمارے تنقیدی رویے، تنقید کی زبان اور تنقیدی فکر میں رونما ہونے والی تبدیلیاں، یہ تمام مسائل اپنی اپنی جگہ اہم سوالات

کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں، جن سے چشم پوشی کرنا سر دست ممکن نہیں رہ گیا ہے اس لیے کوشش کی جائے گی کہ ان سوالات کا بالترتیب جواب دینے کے بجائے معاصر تنقید کے رول کو ان سوالات میں موجود مسائل سے مربوط کر کے دیکھا جائے۔

معاصر اردو تنقید، جن تحریروں سے عبارت ہے، ان کا بڑا حصہ ایسے چھوٹے بڑے نقادوں کی کاوشوں پر مشتمل ہے جن کے درمیان ادبی گروہوں، علاقوں، ہم خیال لکھنے والوں اور معاصر ادیبوں کے ذاتی روابط پر مبنی تحسین باہمی کے رویے کی شمولیت عام ہے۔ ایسی تحریریں بھی تنقیدی کاوشوں کا متبادل بن گئی ہیں، جن میں ہمت افزائی، سرپرستی، رونمائی اور علاقائی اور گروہی مفادات کے تحفظ کا رجحان کارفرما نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی تحریریں کثرت سے ادبی رسائل کے صفحات میں دیکھنے کو ملتی ہیں اور تقریظ، پیش لفظ، فلیپ اور تبصرے کی شکل میں اس رجحان کو روز افزوں فروغ حاصل ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے یہ وضاحت گفتگو کے آغاز میں ہی ہو جائے تو بہتر ہے کہ اس نوع کی تحریریں معاصر تنقید کے سنجیدہ جائزے کا موضوع نہیں ہو سکتیں۔ اب رہی ایسی تحریریں جن سے تنقید کی نظریاتی اساس اور منظم تنقیدی ضابطے کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ایسی تحریریں یقیناً سنجیدہ توجہ کے مستحق ہیں اور ان کی بدولت ہی صحیح معنوں میں کامیاب اور ناکام تنقید کی کوئی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔

ترقی پسند تنقید نے مارکسی جمالیات کو سلیقے سے مرتب کیے بغیر، اور متفرق اور بکھرے ہوئے ترقی پسند تصورات کی بنیاد پر جس طرح تنقیدی جائزوں کا سلسلہ جاری رکھا تھا، اس کے نسبتاً قابل توجہ نمونے تو اب عرصے سے دیکھنے کو بھی نہیں ملتے۔ اختر حسین رائے پوری، سردار جعفری، احتشام حسین اور ممتاز حسین یا محمد حسن کی متعدد تحریریں ترقی پسند فکر کے بکھرے ہوئے انطباقات کے طور پر ضرور موجود ہیں مگر سوائے اختر حسین رائے پوری اور احتشام حسین کے کوئی نقاد ایسا نظر نہیں آتا جس نے بے لچک انداز میں اپنی تنقید کو مارکسی شعریات کا نعم البدل بنانے کی طرف توجہ صرف کی ہو۔ سردار جعفری ہوں یا ممتاز حسین یا ان کے بعد کی نسل کے بعض اور ترقی پسند نقاد، ان کے یہاں بعد کے زمانے میں

دوسرے تصورات کی ناگزیریت اور اپنی شعریات کی تنگی واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال، غالب اور میر کے بارے میں سردار جعفری کی تحریروں میں اور خسرو یا غالب کے سلسلے میں ممتاز حسین کے مضامین میں اس لچکدار رویے کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور جس سے دوسرے ادبی تصورات سے استفادے کا سراغ ملتا ہے۔ چونکہ ترقی پسند تنقید نے خود اپنے مثالی شاعروں اور ادیبوں کے ضمن میں بھی کسی مربوط اور مستحکم نقطۂ نظر کا ثبوت نہیں دیا، اس لیے اس تنقید کی نارسائی اس سے زیادہ اور کیا ہو سکتی ہے کہ ترقی پسند تنقید کے پورے سرمایے میں مربوط نظامِ فکر کے عناصر کی تلاش بڑی حد تک بے سود معلوم ہوتی ہے۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ جو تنقیدی نقطۂ نظر اپنی روایت کے بڑے حصے پر خطِ تنسیخ کھینچے اور متعدد اصناف ادب کو جاگیردارانہ معاشرے اور ذہن کا نمائندہ بتا کر انہیں مسترد کرنے کے درپے ہو یا پھر معاصر شاعر و ادیب کے لیے محض ہدایت نامے جاری کرنے تک خود کو محدود کر لیا ہو، اس نقطۂ نظر کو کلی طور پر ادبی یا تنقیدی نظام کا متبادل کیوں کر قرار دیا جا سکتا ہے؟۔

ترقی پسند تنقید کے عروج سے لے کر ہیئتی تنقید کے رائج ہونے تک، ان تنقیدی رجحانات کے متوازی ہمارا واسطہ ایک ایسی طرزِ تنقید سے بھی پڑ چکا ہے جس میں متفرق سماجی، عمرانیاتی، نفسیاتی اور فلسفیانہ نظریات کی بنیاد پر قدیم ادب کو زیادہ اور جدید ادب کو قدرے کم، دیکھنے اور پرکھنے کے انفرادی رویے بھی سامنے آئے اور گئے، مگر چونکہ اس طرزِ تنقید نے اپنے آپ میں کسی نوع کے ہمہ گیر تنقیدی موقف کی حیثیت اختیار کر کے اسے رجحان میں تبدیل کرنے کا فریضہ انجام نہیں دیا، اس لیے ان کاوشوں کو ادب کی پرکھ کے نت نئے زاویوں سے تو ضرور تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن ماضی قریب سے لے کر اب تک رائج تنقیدی رجحانات کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ جس تنقیدی طریق کار کو بیسویں صدی کے نصف سے زیادہ عرصہ تک متعارف ہونے اور رواج پانے کا موقع ملا وہ ہیئتی تنقید کے مختلف رویے ہیں۔ اس کا سلسلہ نئی امریکی تنقید کے ساتھ ساتھ آئی، اے رچرڈس، ایف آر لیوس اور ایمپسن کے تصورات اور عملی طریق کار سے ملتا ہے اور اس کی تنقید کا مرہون

منت ہے۔کلیم الدین احمد ہوں یا آل احمد سرور ،اسلوب احمد انصاری ہوں یا شمس الرحمٰن فاروقی ،شمیم حنفی ہوں یا مغنی تبسم ،ان سب کی تحریروں کا بڑا حصہ ہیئتی تنقید کے مختلف اصولوں اور پیمانوں کے انطباق پر مبنی ہے۔ان تمام نقادوں میں شمس الرحمٰن فاروقی اوران سے قبل کلیم الدین احمد نے ان اصولوں کو حتمیت اور قطعیت کے ساتھ اپنی تقریباً تمام تحریروں میں برتنے کی کوشش کی ہے۔آل احمد سرور کی طرح وارث علوی اور فضیل جعفری کی تنقیدی تربیت ترقی پسند فکر کے زیر اثر ضرور ہوتی تھی اور اسی باعث ان کی ابتدائی تحریروں میں ترقی پسند ترجیحات کو اپنانے کے واضح نمونے ملتے ہیں مگر ان نقادوں نے بہت جلد اپنے موقف کی تبدیلی کا اعتراف کیے بغیر اپنے تنقیدی معیاروں کو ہیئتی تنقید کے اصولوں سے ہم آہنگ کر لیا۔اس طرح ان کی تحریروں کا بھی معتد بہ حصہ ہیئتی طریق کار سے عبارت ہے۔

اردو میں ہیئتی تنقید کی ہمہ گیری نے ترقی پسند فکر کی انتہا پسندی کے متبادل کی حیثیت دراصل ایک ردعمل کے طور پر اختیار کی اور چونکہ اس ردعمل کو کبھی ادبی معیاروں کا نام دے کر اور کبھی وسیع تر تناظر کے طور پر بیسویں صدی کے مقبول ترین مغربی تصورات کا آمیزہ بنا کر ،متن کی مرکزیت اور تقدس کا نمائندہ بنانے کی کوشش کی گئی ،اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ نئی امریکی تنقید یا پھر ہیئتی تنقید کی نوعیت اور افادیت کو مختلف زاویوں سے دیکھا جائے۔ہیئتی نقادوں میں بعض ایسے نقاد تھے جنہوں نے ایک عرصہ تک خود کو ہیئتی تنقید کے اصولوں پر عمل پیرا رکھا اور بعض نے اپنی تنقید میں دوسرے تنقیدی نظریات اور تصورات سے بھی استفادہ کا ثبوت دیا۔مثال کے طور پر محمد حسن عسکری نے تہذیب ،گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات اور صوتیات ،وزیر آغا نے عمرانیات اور سلیم احمد نے نفسیات کی ہم آمیزی سے قدر اجتہادی اور دوررس تنقیدی موقف مرتب کرنے کا ثبوت پیش کیا۔ظاہر ہے کہ ان نقادوں کے لیے ہیئتی تنقید کو میکانکی انداز میں استعمال کرنے کے برخلاف شعریات میں ہمہ جہت فن پاروں کی پرکھ کے لیے نسبتاً وسیع تر تناظر کی جستجو کو ایک خاص اہمیت حاصل تھی۔

گذشتہ برسوں میں نظری طور پر اردو میں جو تنقیدی مباحث عام رہے ہیں ان میں ہیئتی تنقید کے حد سے بڑھی ہوئی میکانکی طریق کار کے خلاف ردعمل کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی ہیئتی تنقید کے اس دعوے کے سبب کہ ''ادب کو اول و آخر ادبی معیاروں پر ہی پرکھنا چاہیے'' اس تنقیدی طریق کار کا سحر خاصے طویل عرصے تک قائم رکھا ہے۔ مگر ادب کو ادب کے دائرے میں پرکھنے، مشروط ذہن سے لکھنے یا نہ لکھنے اور تنقیدی تعبیرات میں مشروط یا غیر مشروط ذہن کا ثبوت دینے جیسے مسائل کے مابین اسی نوع کی تفریق نہ کرنے کے سلسلے میں جس نوع کی غلط فہمیوں کو عام کیا گیا ان کے باعث خلط مبحث کا طویل سلسلہ سا قائم ہوگیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی تنقیدی تحریروں کا دفاع کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:۔

> ''اس پر اختلاف رائے ہوسکتا ہے کہ ادبی معیار کیا اور کہاں ہیں۔
> لیکن ہم سب کا اس پر اتفاق ہے کہ ادب کی خوبی ادب ہی کے
> دائرے میں طے ہوسکتی ہے......''

مگر جب تنقیدی تحریروں میں اس اصول کا اطلاق کیا گیا تو ایسا محسوس ہوا کہ گویا ہم تفہیم کی سطح پر بھی فن کار کو ان تمام محرکات سے کاٹ دینا چاہتے ہیں جن کا سراغ ان کی ہیئت، ان کے ڈکشن اور ان کی لسانی ساختوں میں بجا طور پر ملتا ہے۔ اس بات میں دو رائے، بے شک نہیں ہوسکتی کہ ادب کی خوبی ادب کے دائرے ہی میں طے ہونی چاہیے۔ مگر اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ہم ڈکشن کے تمام ترکیبی عناصر کا تجزیہ کرنے کے بعد اگر کسی فن پارے کو اعلیٰ درجے کے فنی نمونے کا درجہ دینے کا اعتراف کرتے ہیں تو پھر یہ دیکھنے کی کوشش نہ کریں کہ وہ فن پارہ ثقافتی، تہذیبی، جمالیاتی، اخلاقی اور انسانی اقدار کی نمائندگی بھی کرتا ہے یا نہیں۔ دراصل ہوا یہ ہے کہ جو چیز تخلیقی عمل اور تخلیق کار کے منصب کے لیے مخصوص تھی اسے تنقیدی تشریح و تعبیر میں بھی من وعن استعمال کرنے کی کوشش کی گئی۔ یوں تو ہیئتی تنقید کے علم برداروں کے نقطۂ نظر سے متن کی مرکزیت کے سامنے تخلیق کار اور تخلیقی عمل کو بھی اس طرح خارج از بحث ہونا چاہیے تھا جس طرح مصنف کی شخصیت اس کا ماحول،

معاشرہ یا اس کی ثقافت خارج از بحث تھی۔ مگر اسے دوھرے معیار کے علاوہ اور کیا نام دیا جائے کہ تخلیقی عمل کے حوالے سے مصنف کی ذات اور اس کی افتادِ طبع ابہام کی مختلف نوعیتوں اور ترسیل و ابلاغ کی مختلف صورتوں کے نام سے زیر بحث آتی رہی۔ عمیق حنفی نے غلط نہیں لکھا تھا کہ:۔ "مشروط ذہن کا مطلب (محض) یہ ہے کہ مصنف باہر کی کسی ہدایت کا تابع نہ ہو یا Dictation لے کر شعر کہنے پر مجبور نہ ہو، بلکہ داخلی ضرورت کے مطابق اپنے اظہار کی راہیں نکالے"۔...... اب اگر اس کی داخلی ضرورت میں اس کی مکمل ذات کا اظہار شامل ہے اور یقیناً ہے، تو وہ تمام تہذیبی اور ثقافتی عوامل زیر بحث آئیں گے جو ایک منزل پر آ کر فن کار کا منشور نہیں، بلکہ اس کے تخلیقی تجربے کا حصہ ہیں۔ مشروط یا غیر مشروط ذہن کی جو بات فن کار کے لیے اہمیت رکھتی تھی اس کو ہیئت پرست تنقید نے اپنی انتہا پسندی میں قاری، نقاد، یا معتبر یا تشریح نگار کے لیے بھی ضروری قرار دے دیا۔...... ہیئتی تنقید کے اصولوں کے اطلاق میں اردو میں جس انتہا پسندی کو روا رکھا گیا اس میں طے شدہ اصولوں سے صرف طے شدہ نتائج تک ہی پہنچا جا سکتا تھا۔ شاید اسی صورت حال سے اکتا کر گوپی چند نارنگ نے لکھا کہ "فن پارے کی خود مختاری اور خود کفالت کو ڈھال بنا کر ادب کا رشتہ تاریخ اور سماج سے عمداً کاٹ دیا گیا ہے"۔.......... اس کا مطلب یہ نہیں کہ گوپی چند نارنگ ترقی پسند تنقید کی وکالت کر رہے تھے، اگر ایسا ہوتا تو انہیں ترقی پسند تنقید کے بے بنیاد ہونے کا یہ احساس نہ ہوتا جو ان الفاظ سے ظاہر ہے:۔

> آزادی کے بعد ترقی پسندی کے مقابلے میں جدیدیت کی کامیابی کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسندی کے پاس ادب اور غیر ادب میں فرق کرنے کی تھیوریٹکل بنیاد نہیں تھی۔ یعنی کمٹ منٹ تو تھا لیکن ادبی کمٹ منٹ نہیں تھا"

یہ الگ بات ہے کہ یہاں ایک بار پھر کمٹ منٹ کی اصطلاح کو مطلق معنوں میں استعمال کیا گیا ہے جس سے اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ کمٹ منٹ کی شرط کس کے ساتھ متصف کی جا رہی ہے؟ فن کار کے ساتھ، نقاد کے ساتھ، یا قاری کے ساتھ —— اور جہاں تک جدیدیت کا

سوال ہے تو یہاں جدیدیت آیا ایک ادبی رجحان کے طور پر زیر بحث آتی ہے یا تنقید کے حوالے کے طور پر؟ — اس لیے کہ شمس الرحمٰن فاروقی بھی ہیئتی تنقید یا نئی امریکی تنقید یا ادب برائے ادب کی ساری بحث کو، یا ادب کے ادبی معیار کے پورے مسئلے کو، جدیدیت کی دین ثابت کرنے پر مصر ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ''ادب کے ادبی معیاروں پر اتفاق رائے اردو ادب کو جدیدیت کی دین ہے'' — جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ساری دنیا میں ادب کے حوالے سے ادب کے ادبی معیاروں کی بات وقفہ وقفہ سے اٹھائی جاتی رہی ہے اور جدیدیت سے مشروط کیے جانے والے ادبی معیاروں کے تصور میں آئی، اے رچرڈس، ایف، آر، لیوس اور ایمپسن سے لے کر نئے امریکی نقادوں تک کا فکری اثر ورسوخ بھی ضرور شامل ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ گذشتہ نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ ہیئتی تنقید کے غلبے کا زمانہ ہے۔ ''اردو تنقید پر ایک نظر'' کی اشاعت سے اس کی تاریخ شروع ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ حلقۂ ارباب ذوق کے زاویۂ نظر، بالخصوص میراجی کی تجزیاتی تحریروں سے ہوتا ہوا محمود ایاز کے 'سوغات' اسلوب احمد انصاری' کے نقطۂ نظر' گوپی چند نارنگ کی بیش تر ابتدائی تحریروں اور شمس الرحمٰن فاروقی کے پورے تنقیدی سرمایے تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔ ہیئتی تنقید کے اس اسلوب میں ڈکشن، متن کی ظاہری اور باطنی ساخت، پیراڈوکس کا استعمال، علامت، استعارہ، پیکر، تناؤ، طنز اور بیان کی دبازت میں شامل عناصر کی حیثیت سے ابہام کی مختلف نوعیتیں، جیسے تمام اسالیب شامل ہیں۔ اب یہ بات اردو ادب کے کس طالب علم کو معلوم نہیں کہ اس تنقیدی طریق کار کا متبادل مشرقی شعریات کے علم بدیع اور بیان کے مختلف پہلوؤں میں تلاش کیا جاسکتا تھا، اور ان کی آمیزش سے بہت پہلے اردو شعریات کی تشکیل کی جاسکتی تھی۔ مگر اپنے غالب رویے کے اعتبار سے ہیئتی تنقید کے سارے ہتھ کنڈے مغرب سے کچھ اس طرح درآمد کر لیے گئے تھے کہ مختلف مقاصد سے استعمال کی جانی والی مختلف اصطلاحات کو من مانے انطباقات کے طور پر استعمال کرنے کو گویا مقبول عام کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ اس کی انتہا یہ تھی کہ اصناف کی حد فاصل کو نظر

انداز کر کے نظم کی تنقید کے لوازم کو غزل کے لیے اور غزل کے ایجاز و اختصار کو بیانیہ اصناف کے لیے علی الاطلاق استعمال کیا گیا۔ اس ضمن میں دبازت اور تہہ داری کا کچھ ایسا دور دورہ ہوا کہ مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، شہر آشوب، حتیٰ کہ نثری اصناف تک کے بیانیہ کے لیے اس دبازت اور تہہ داری کے معیار اور پیمانے کو برتنے کی کوشش کی گئی۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ بیانیہ شاعری اور شاعرانہ بیان میں کسی نوع کی تفریق کالعدم ہو کر رہ گئی۔ ....

یہ اسی تعمیمی طریق کار کا نتیجہ تھا کہ ظفر اقبال اور زیب غوری کی غزل کے لیے جو تنقیدی پیمانے کارآمد ہو سکتے تھے ان کو ناصر کاظمی، منیر نیازی اور شہر یار کی غزل کی پرکھ کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا۔ ظاہر ہے کہ یہ انداز یا تو شاعری سے ناانصافی تھی یا تنقیدی اصولوں کی بے حرمتی .... اسی طرح مثنوی گلزار نسیم کی رعایت لفظی اور پیکروں سے مملو شاعری کے مقابلے میں سحرالبیان کے رواں اسلوب اور سہل ممتنع کی شاعری قدرے مختلف پیمانوں کی متقاضی تھی، مگر ہیئتی تنقید نے اردو میں آ کر اکہری معیار بندی کی انتہا پسندانہ مثالیں قائم کر دیں۔ اس طریق کار اور معیار کی یکسانیت نے بعض مقامات پر نہایت عبرت ناک صورتیں پیدا کیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کے بارے میں لکھا کہ ۔ ......

''غالب کے نزدیک مشکل پسندی کا معیار استعارہ ہے'' لیکن اس استعارے میں مخصوص ہوش مندی کی بھی کارفرمائی ہے، جو میر کے یہاں مفقود ہے''۔ اور جب کچھ عرصے کے بعد انہوں نے ہی میر کی غزلوں کی شرح لکھی تو تشریح و تعبیر کے ہر ممکن معیار کو میر کی عظمت اور افضلیت کے لیے کچھ اس طرح صرف کر دیا کہ اس کی قیمت انہیں مومن، آتش اور دوسرے استاد غزل گو شاعروں کے ساتھ مرزا غالب تک کی شکل میں چکانی پڑی۔ ہیئتی تنقید پر حد سے بڑھے ہوئے اصرار کے باعث محض دبیز اسلوب، ابہام پر منتج لسانی تدبیروں اور جدلیاتی لفظیات کے بجائے دوسرے تمام اسالیب معتوب قرار پائے، اور اس حقیقت سے چشم پوشی کی گئی کہ ایک عہد میں ایک سے زیادہ اسالیب شعر بڑی اور اہم شاعری کی ضمانت ہو سکتے ہیں۔ یہ صرف ہیئتی تنقید کو ادبی تعین قدر کا واحد مثالی طریق کار سمجھنے کا نتیجہ تھا کہ معاصر تنقید نے قاری کے سماجی اور ثقافتی نقطۂ نظر اور فن پارے کی عصری معنویت کو

ادب کے غیر ادبی معیار کا نام دے دیا گیا۔ مگر نقاد کی صورت حال وہاں پیدا ہوئی جب ادب کے ادبی معیار پر سارا زور صرف کرنے کے بعد اقبال کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا کہ:

''نو آبادیاتی فکر کے سب سے بڑے ترجمان ہمارے یہاں اقبال ہیں۔ یہ اقبال ہی تھے جنہوں نے ہمیں سکھایا کہ مغربی فکر اور تہذیب سے مرعوب نہیں ہونا چاہئے، بلکہ اس کی کمزوریوں اور نارسائیوں پر بھی نظر رکھنی چاہئے۔ اقبال نے ہمیں بتایا کہ مغرب نے ہمارا فکری اور تہذیبی استحصال کیا ہے۔ اقبال نے مشرق کو محض تاریخ پارینہ کی طرح نہیں بلکہ زندہ وجود کے طور پر دیکھنے کی تلقین کی..........''۔

تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے حوالے سے نو آبادیاتی فکر کی مدافعت، مغربی فکر سے عدم مرعوبیت یا تہذیبی استحصال وغیرہ کی باتیں ادب کے ادبی معیاروں کا حصہ کہاں سے بن گئیں۔ شاید یہی احساس تھا کہ پھر اس تضاد کو رفع کرنے کی خاطر انہوں نے اس وضاحت کے لیے خود کو مجبور محسوس کیا:۔

فن کو کسی مخصوص طرز فکر سے آزاد کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ فن کو طرز احساس اور داخلی بصیرت، اور اس داخلی بصیرت کے ذریعہ دنیا میں معنویت کے وجود کے استحکام کی قوت سے بھی خالی قرار دے دیا جائے۔ فن کار براہ راست معنی خلق کرے یا نہ کرے وہ ایسی وضع ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں۔

اس اقتباس اور اس جیسے دوسرے متعدد بیانات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کو ہیئتی تنقید کے نام نہاد خالص نقطۂ نظر کے ساتھ وقتاً فوقتاً بعض تاویلات کی ضرورت کیوں پیش آتی رہی۔ اس لیے کہ خود ان کے بقول ادبی تنقید کو اپنے زمانے کے فیشن سے بھی ہم آہنگ رہنا چاہئے، ورنہ اپنے طریق کار کے از کار رفتہ ہونے کا خوف بڑا

ہیبت ناک ہو جاتا ہے۔

تاہم ہیئتی تنقید کا جو تاریخی کردار رہا ہے اور جس طرح اس نے ادب کی ادبیت کو قائم کرنے کی کوشش کی اس کے پیش نظر اس نے معاصر اردو تنقید کو کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو، درجہ بندی، تعین قدر اور فرق مراتب کا ہنر ضرور سکھا دیا۔ لیکن ایسا بھی ہوا کہ بعض نقادوں نے حد سے بڑھی ہوئی ہیئت پرستی کو ہی مقصد و منتہا سمجھ لیا۔ ان نقادوں میں حامدی کاشمیری کی تازہ مثال، اکتشافی تنقید اور متن میں معنی کے مسئلے پر ان کی متعدد تحریریں ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی یہ امکان خیز تخیلی فضا جولسانی عملی کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے، اس میں کردار واقعہ کے تعامل سے جو تجربہ ابھرتا ہے وہ مختلف جہات کی جانب سفر کرتا ہے اور تجسس و تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔''

ان جملوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ حامدی کاشمیری نے زبان کو خیال کا ترجمان نہ قرار دے کر نعم البدل تصور کرنے کے مابعد جدید تنقید تصور کا غلط استعمال کیا ہے، اور اسے اپنی ہیئتی تنقیدی فکر سے اٹمل انداز میں وابستہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس اندازفکر کا ایک جواب تو شمس الرحمن فاروقی کے محولہ بالا جملے میں مضمر ہے کہ ''فن کار ایسی وضع ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں'' اور دوسرا قرار واقعی جواب گوپی چند نارنگ نے ان کی کتاب پر ردعمل کا اظہار کرتے ہوئے اس غلط فہمی کو رفع کرنے کی صورت میں دیا ہے اور نئی فکر کے حوالے سے بھی ان کو قائل کرنے کی کوشش کی ہے:۔

> پس ساختیاتی فکر جب یہ کہتی ہے کہ معنی کا مرکز نہیں یا معنی التواء میں ہے یا معنی جتنا حاضر ہے اتنا غیاب میں ہے، تو اس کا ہرگز مطلب یہ نہیں کہ معنی کا سرے سے وجود ہی نہیں۔ بلکہ یہ کہ معنی سیال ہے اور مسلسل گردش میں ہے''

ان مباحث سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہیئت کو سب کچھ سمجھنے کا نظریہ اور قاری کے وجود سے چشم پوشی یا متن اور قاری کے تعامل سے انکار کا نقطہ کسی حد تک غلط فہمیوں کی گنجائش پیدا کر سکتا ہے۔

گذشتہ دس پندرہ برسوں میں ساختیات اور مابعد ساختیات سے مربوط قرأت متن پر جن ادبی نظریات اور تنقیدی تصورات کو متعارف کرانے، ان کی چھان پھٹک کرنے یا ان کی افادیت یا عدم افادیت کے بارے میں غور و خوض کا سلسلہ قائم ہوا ہے، اس کے باعث ہیئتی تنقید کی حد سے بڑھی ہوئی 'متن مرکزیت' اور منشائے مصنف سے یکسر انکار، جیسے مسائل پر نئے سرے سے سوچنے اور بحث کرنے کی صورت حال پیدا ہوئی ہے۔ مابعد ساختیاتی نظریات میں ساخت کے تصور اور فلسفۂ لسان کی اہمیت کے ساتھ قاری اساس تنقید، علم شرح، بین المتونیت، مابعد جدید صورت حال اور ثقافتی اور لسانی اکائیوں کی اہمیت جیسے مسائل نے تنقیدی منظر نامے میں خاصی بڑی تبدیلی پیدا کر دی ہے۔ اس نئے منظر نامے کے زیر اثر ہر سطح کے نقاد کو ان نئی بصیرتوں کو قبول کرنے یا رد کرنے اور ماقبل کی متن مرکزیت کو نئے سرے سے پرکھنے کا موقع ملا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے چونکہ اس نظریات کے پس منظر میں مبسوط طریقے پر نئی شعریات کو مرتب کرنے کی کوشش کی ہے، اس لیے ہیئتی تنقید کی تنگ دامانی کو محسوس کرنے کا عمل ان کے یہاں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس سیاق و سباق میں ان کے دو ایسے بیانات سے، جن میں ترقی پسند تنقید اور ہیئتی تنقید کی نارسائی زیر بحث آئی ہے، مابعد ساختیاتی بصیرتوں پر گفتگو کی راہ ہموار ہو سکتی ہے:۔

> آلتھوسے نے مارکس کو جس طرح باز تحریر کیا ہے اور مارکسیت کے اندر رہ کر ادب اور آرٹ کی نسبتاً خود مختاری کی راہ نکالی ہے اور کشادہ فکری کی گنجائش پیدا کی ہے، یا دوسروں نے مارکسیت کے امکانات پر جو کچھ لکھا ہے......اس کے پیش نظر یہ توقع نہیں کہ ترقی پسند تنقید جسے اردو میں جدلیاتی اور متحرک رویہ اپنانا چاہئے تھا، نئی فکر سے مکالمہ کرتی اور کھلے دماغ سے اپنا احتساب کرتی۔ لیکن موجودہ

صورت حال میں ایسی توقع خوش خیالی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

اور یہ کہ:

جدیدیت نے ادب کی ادبیت اور ذہنی آزادی پر زور دیا۔اس دعوت میں بڑی کشش تھی۔لیکن افسوس کہ جدیدیت نے تمام تر سیاسی معنی کو ادب سے خارج قرار دے دیا۔نئی تنقید کی ایک بڑی غلطی یہ تھی کہ اس نے مصنف کو رد تو کیا ہی تھا قاری کو بھی رد کر دیا۔اس لیے اصولاً نئی تنقید کا نظریاتی موقف معنی کے مسئلے پر آکر دم توڑ دیتا ہے۔''

کمٹ منٹ کے صحیح تناظر اور معنی کی تحدید کے بارے میں گذشتہ سطور میں جو اشارات کیے گئے ہیں ان کو سامنے رکھتے ہوئے ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد ساختیاتی نظریات کو اردو کی نئی تنقید سے ہم آمیز کر کے اردو شعریات کے لیے زیادہ مفید اور کارآمد بنانے کے مسئلے پر نئے سرے سے غور وخوض کا سلسلہ شروع کیا جائے۔ پروفیسر نارنگ بجا طور پر اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ پس ساختیات نے سابقہ تنقیدی ترجیحات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے''۔ اس لیے اس نکتے کو بھی ہمیں فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ'' چونکہ ساختیاتی یا مابعد ساختیاتی فکر کسی نظام اور ضابطے پر بھی اصرار نہیں کرتی، اس لیے ہمارے پاس نئی شعریات کی کلید، سوائے اس سوال کے اور کچھ نہیں کہ نئے ادبی نظریات کے بعض اصولوں کی آمیزش سے معاصر تنقید کو کیوں کر اردو کے جدید وقدیم ادب کی تفہیم اور ہمہ جہت معنوی وفور کے لیے زیادہ دور رس اور ہمہ جہت بنایا جا سکتا ہے۔مثال کے طور پر مابعد ساختیاتی فکر شاعری میں زبان کے محض ترسیلی کردار سے انکار کرتی ہے اور اس فکر کے زیر اثر زبان کو خیال یا موضوع کا ترجمان سمجھنے کے بجائے فی نفسہ حقیقت کی تخلیق نو کا سرچشمہ سمجھا جاتا ہے۔اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس فکر کی رو سے معنی کا التواء کچھ اس طرح رو بہ عمل ہوتا ہے کہ اگر ہم نے محض اس فکر پر انحصار کیا تو ہم تعین قدر اور مراتب کی درجہ بندی

سے دور جا پڑیں گے۔ یہاں شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ نئے ادبی نظریات کی رو سے افلاطون اور ارسطو کا مسلمہ اور مروجہ تصورِ نقل یا حقیقت نگاری کا پورا پس منظر جس پر آج تک کے بیش تر تنقیدی تصورات کی بنیاد استوار تھی، مختلف سوالات کی زد پر آ گیا ہے۔ ہیئتی تنقید جس طرح متن کی مرکزیت کے سامنے ثقافت اور سیاست کو ہی خارج از بحث نہیں گردانتی، قاری کے وجود کو بھی اہمیت نہیں دیتی، اس کے بالکل برخلاف نئے نظریات زبان اور متن سے قاری کے مسلسل نبرد آزما رہنے پر زور دیتے ہیں اور متن کو قاری کی موجودگی کے بعد ہی معنی کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں، تو ان دونوں متخالف نقطۂ ہائے نظر کے مابین ہمیں کوئی نہ کوئی اشتراک کا پہلو تلاش کرنا پڑے گا۔ تا کہ قرأت کے لگاتار عمل کے نتیجے میں عصری معنویت کے ساتھ ثقافت اور اس سے مضبوط مفاہیم تک رسائی کا راستہ مسدود نہ ہو سکے۔

ہیئتی تنقید کے نقطۂ نظر سے متن یا زبان کو خیال کے وسیلۂ ترسیل سمجھنے والوں کا، مابعد ساختیات یا مابعد جدید تصورات سے اپنی بنیادوں کو متزلزل ہوتا محسوس کرنا بالکل ایک فطری اور قابلِ فہم ردِ عمل ہے۔ اس ردِ عمل میں خیال کی ترسیل اور حقیقت کو نئے سرے سے خلق کرنے کے مابین جو بُعد ہے اس بُعد یا تضاد کو دونوں زاویۂ نظر کی شناخت کے طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ لیکن اس حقیقت سے کیوں کر چشم پوشی کی جا سکتی ہے کہ متن میں شامل معنی کے سرچشمے کی بالقوہ موجودگی کو اگر کوئی چیز بالفعل موجود بنا سکتی ہے تو وہ قاری کی قرأت کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اس لیے کسی ممکنہ تنقیدی طریق کار سے اس کی مفاہمت صرف اس صورت میں قائم ہو سکتی ہے جب ہم ان لسانی بصیرتوں پر اپنے دروازے بند نہ کر لیں۔ چونکہ وفورِ معنی یا تکفیرِ معنی کا یہ عمل قاری کی تبدیلی، صورتِ حال کی تبدیلی، زمان و مکان کی تبدیلی اور ثقافتی ترجیحات کی تبدیلی کے ساتھ نت نئے معانی و مفاہیم کے استخراج کا ایک سلسلہ سا قائم ہو سکتا ہے، اس لیے تکفیرِ معنی کی اس کلید کو ادبی تنقید اپنے عمل کی امکانی وسعت کے حوالے سے کیوں کر یکسر مسترد کر سکتی ہے۔ شاید یہی اسباب ہیں کہ جن کے باعث شمس الرحمٰن فاروقی جیسے قطعیت پسند ہیئتی نقاد بھی ڈھکے چھپے انداز میں ہی

سہی ،مگر اس کی افادیت کے جزوی اعتراف پر خود کو مجبور پاتے ہیں۔ وہ اپنی تنقید کی بازدید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:۔

لیوس اسٹراوس نے یہ بصیرت فراہم کی کہ اگر سماج کے تمام عوامل اور مظاہر کسی وضع کا حصہ ہیں اور ہر مظہر ایک چھوٹی سے وضع ہے اور اس کے اصول اپنی جگہ پر خود مختار اور خود کفیل ہیں تو ادب کے مطالعات کو کیوں نہ اس نہج پر قائم کیا جائے کہ ادب ایک وضع ہے جس کے اپنے طور طریقے ہیں اور جس کے مختلف اصناف کو ہم اسی طرح الگ الگ لیکن مربوط طریقے سے دیکھ سکتے ہیں جس طرح سماج کے عناصر و مظاہر کو دیکھتے ہیں......''

تاہم اس اعتراف میں وہ جس طرح متن کی مرکزیت کا قاری کی شرکت کے بغیر ذکر کرتے ہیں اور عمل قرأت سے کھلنے والے معنوی تکثیریت کے دریچے کی اہمیت کو نشان زد نہیں کرتے ،اس سے واماندگیٔ شوق کی پناہیں تراشنے کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اپنے اس نوع کے بیانات کا اختتام اس فیصلے پر نہ کرتے کہ ''شاعری اور دیگر اصناف میں وضعیاتی فکر بعض عمومی بصیرتیں ضرور عطا کرتی ہے لیکن اس سے آگے نہیں جاتی''۔ اور اگر مان لیا جائے کہ ایسا ہی ہے تو ان بصیرتوں پر ہیئتی تنقید یا معاصر نئی تنقید اپنے دروازے بند کرنے پر کیوں مصر دکھائی دیتی ہے۔ کیا اس لیے کہ یہ فکر تکثیر معنی کا تصور قاری کی موجودگی یا قرأت کے عمل کے بغیر نامکمل بلکہ بے بنیاد مانتی ہے، متن کو محض ترسیل خیال کا وسیلہ نہیں سمجھتی ،اور متن کو وفور معنی کا ایسا وسیلہ قرار دیتی ہے جس کی حدیں متعین کر کے جلد بازی میں کسی معنی کو حتمی اور آخری نہیں قرار دیا جاسکتا۔ جہاں تک متن کے خود کار ہونے کا سوال ہے تو مابعد ساختیات اس مفروضے کو کلی طور پر تسلیم نہیں کرتی ۔لیکن جب دونوں تصورات میں مفاہمت کی راہیں لگائی جائیں گی تو ان بصیرتوں کے اشتراک سے معاصر تنقید تعین قدر کے مسلک پر قائم رہتے ہوئے مزید کارآمد شعریات کی تشکیل کا سلسلہ ضرور شروع کرسکتی ہے۔ اب رہا یہ سوال کہ متن کے ممکنہ معنی کو قاری

کیوں کر بالفعل موجود بتاتا ہے اور اخذ معنی میں ثقافت، تہذیب اور سماجی سروکار کی کیا اہمیت ہے؟ تو آج کے تنقیدی تصورات اس تناظر سے بے بہرہ ہو کر زندگی سے کٹ جانے کا ثبوت دے سکتے ہیں اور نہ صرف ایک قاری کو اس کا حق دیا جا سکتا ہے اس کے سمجھے ہوئے معانی ومفاہیم ہی کسی مخصوص متن کے لیے حتمی اور قطعی تشریح وتعبیر کی ضمانت ہو سکتے ہیں۔

معاصر تنقید کے منظر نامے میں بعض تصورات کے سلسلے میں بے لچک رویوں نے بھی تنقید کے دائرۂ کار کو محدود کر کے رکھ دیا ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر جس نوع کی شعریات کو فروغ حاصل ہوا وہ یقینی طور پر نئی امریکی تنقید اور ہیئتی تنقید کا آمیزہ تھا اور بلاشبہہ اردو کے لیے زمانی طور پر ایک کارآمد طریق کار تھا۔ جب ترقی پسند تنقید اور مارکسی نقطۂ نظر کو از کار رفتہ ثابت کیا گیا تو اس کی بنیاد تاریخ میں رونما ہونے والی تبدیلی کے جواز پر رکھی گئی تھی۔ لیکن آج جب جدیدیت کے دائرۂ کار میں وسعت پیدا کرنے یا اس کا متبادل تلاش کرنے کا سوال اٹھایا جاتا ہے تو شمس الرحمٰن فاروقی اس کی مدافعت میں تاریخی تبدیلی کے تصور کو غیر ضروری قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ۔

> جدیدیت کے بعد کیا؟ کے جوابات بعض حلقوں میں ڈھونڈ ھے گئے ہیں۔ ان کے پیچھے یہی خیال کارفرما ہے کہ تاریخ میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے''۔ لیکن آج کے سب سے بڑے مارکسی نقاد ٹیری ایگلٹن کو پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ میں جتنی اہمیت تبدیلی کی ہے اس سے زیادہ اہمیت تسلسل کی ہے''۔

تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اردو والوں کو اب آگے کا سارا سفر اسی جدیدیت اور اس کے قطعی طریق کار کے ساتھ کرنا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ کسی بھی زمانے میں اگر ادبی تنقید نارسائیوں کا شکار ہوتی ہے تو اس کی سب سے بڑی وجہ اس نوع کے بے لچک رویے اور قطعیت ہوتی ہے۔ معاصر تنقید کے بارے میں ابتداء میں بعض نقادوں کی بے اطمینانی کا جو ذکر آیا تھا اس کا ہدف موجودہ

تنقید کے طریق کار کے ساتھ اس کی نوعیت بھی ہے۔مثلاً محمد حسن، شرح نویسی کو بھی تنقید کے منصب سے فروتر گردانتے ہیں اور ادب کی موت کے اعلان کو بھی تنقیدی سنسنی خیزی کا نام دیتے ہیں ۔لیکن ان تاثرات میں جو گروہی تعصب کارفرما ہے اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں۔محمد حسن کے برخلاف شمیم حنفی تنقید کے لیے مباحث، نظری مسائل اور لسانی باریکیوں کو ہم عصر تنقید کے المیے سے تعبیر کرتے ہیں۔وہ تخلیقی متن کا مطالعہ انسانی تجربے کی حرارت اور زندگی کی دستاویز کے طور پر کرنا چاہتے ہیں اور متن کو بے جان لسانی ساخت کی حیثیت سے دیکھنے کو تنقید کے منصب کے منافی قرار دیتے ہیں۔معاصر تنقید اور نظری مباحث کے اس ردعمل میں شمیم حنفی اکیلے نہیں ہیں۔شمیم حنفی کے ساتھ وارث علوی اور اور فضیل جعفری کو بھی تنقید کی نئی تھیوریٹیکل بحث و تمحیص سے اکتاہٹ ہوتی ہے۔نئے ادبی نظریات اور علمی وفکری مسائل سے ان بالغ نظر نقادوں مگر معاندانہ رویہ خود ان کی اپنی تنقیدی سرگرمی کو محدود کرنے کے مترادف بھی ہے اور تجسس کے فقدان کا بھی پتہ دیتا ہے۔کہنے کو تو ادبی تنقید کے بارے میں ابتدائی گفتگو کا آغاز یہاں سے ہوتا ہے کہ نقاد بنیادی طور پر ادبی کارناموں سے تنقید کے اصول وضع کرتا ہے۔لیکن اگر ہم صرف اس اصول پر کاربند رہیں تو خود پر تصورات، نظریات اور ادبی اور ثقافتی دریافتوں کے سارے دروازے بند کر لینے کا ارتکاب کریں گے۔

ان معروضات کے مختلف پہلوؤں کو مرتکز کرتے ہوئے اخیر میں اس حقیقت کا اعتراف مناسب ہوگا کہ معاصر تنقیدی نارسائیاں کامیاب ادبی سرگرمیوں میں اس وقت تبدیل ہو سکتی ہیں، جب گروہی یا نظریاتی تحفظات ہماری ادبی تفہیم کی راہ کا پتھر نہ بن جائیں اور ہم کوشش کریں کہ مشرق ومغرب میں رائج اور نو وارد ادبی نظریات اور تنقیدی بصیرتوں کو معاصر تنقید سے ہم آہنگ کر کے اردو کی اپنی شعریات نئے سرے سے مرتب کرنے کی طرف مائل ہو سکیں۔

☆☆☆

جدید اور مابعد جدید تنقید کی کشمکش

بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں اردو کی ادبی تنقید نے جدید تنقیدی رویوں کی مدد سے جس طرح نئے سرے سے استناد سازی کی کوشش کی، اس کے باعث استناد تو استناد، تنقید کا اعتبار ہی مشتبہ ہو کر رہ گیا۔ ایک طرف جدیدیت کے میلان نے ادبی اظہار کے تمام اسالیب کو تاریخ، معاشرت اور ثقافت سے کاٹ کر ادبی قدر کا نام دینے کی کوشش کی تو دوسری طرف جدید تنقید اپنا کوئی ایسا نظام تشکیل دینے میں ناکام رہی جو اردو کی مختلف اصناف کے ساتھ یکساں طور پر انصاف کر پاتی۔ جدیدیت کے زیر اثر فروغ پانے والی اس تنقید نے، جس کو وسیع معنوں میں ہیئتی یا نئی امریکی تنقید کا شاخسانہ قرار دیا جانا چاہیے، ادبی قدر کو جس انتہا پسندی کے ساتھ نافذ کرنے کی کوشش کی، اس کے سبب ادب کا سارا تہذیبی سیاق و سباق خارج از بحث قرار پایا۔ اس کے برخلاف ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تصورات پر مبنی ادبی نظریات نے ادب کے اس روایتی نظریہ نقل پر ہی سوالیہ نشان قائم کر دیا جس کا سلسلہ افلاطون سے لے کر نئی تنقید کی کاوشوں تک پھیلا ہوا تھا۔ جدیدیت کے زیر اثر فروغ پانے والی نئی تنقید نے متن کی مرکزیت پر جس طرح انحصار کیا تھا، اس کے برخلاف جدید ادبی نظریات نے یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ معنی کی تلاش متن کے الفاظ کے بجائے الفاظ کے مابین رشتوں، متن کے وقفوں اور ان کے سیاق و سباق میں کی جانی چاہیے۔ اس پوری صورت حال میں معاصر تنقید کا کوئی بھی جائزہ اس وقت تک بامعنی

نہیں ثابت ہوسکتا جب تک اردو تنقید کے نئے رویوں کو ادبی تنقید کی ماہیت اور ماضیٔ قریب میں رائج تنقیدی طریق کار کے سیاق وسباق میں نہ دیکھنے کی کوشش کی جائے۔

ہر عہد کی ادبی اور تخلیقی سرگرمیوں کا پس منظر وہ تصور شعر و ادب ہوتا ہے جو تنقید کے لیے بھی نظریاتی اساس فراہم کرتا ہے اور ادبی اظہار کے خد و خال بھی متعین کرتا ہے۔ اردو میں ادبی تنقید کی تاریخ بہت پرانی نہ سہی تاہم کم از کم ایک صدی پر اس طرح پھیلی ہوئی ضرور ہے کہ ابتدائی نصف صدی کو ہم مشرقی اور مغربی ادبی تصورات کے آمیزے، اور بعض عمومیت پسندانہ نظریاتی بنیادوں کی تشکیل کا زمانہ ضرور قرار دے سکتے ہیں۔ ترقی پسند تنقید نے ان بنیادوں کے لیے ایک ایسی زمین فراہم کرنے کی کوشش کی جس کے باعث اردو تنقید ایک مخصوص قسم کی نظریاتی مطالبے اور معاشرتی یا اشتراکی تصورات کے سیاق وسباق میں تبدیل ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اس موقع پر اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ ترقی پسند تصور ادب کیا تھا؟ اس کی فکری بنیادیں کیا تھیں اور ہیئت اور اسلوب کی سطح پر اس میں بالواسطہ اظہار کو ترجیح نہ دینے کی نظریاتی اساس کیا تھی؟ آزادی کے بعد کے برسوں میں ترقی پسند تحریک اس خوش گمانی کے باعث کہ تحریک آزادی میں اس کے ادبی اور فکری موقف کا کچھ نہ کچھ دخل ضرور تھا، آزادی دلانے کے التباس میں سرشار رہی، اس سرشاری نے ترقی پسند تنقید کو اپنی کارکردگی اور نام نہاد کامیاب موقف کے نام پر بہ ظاہر اطمینان، مگر دراصل اضمحلال سے دوچار کر دیا۔ مگر اس اطمینان اور اضمحلال میں بھی ترقی پسند تنقید نے اپنے تنقیدی فیصلوں کو اعتدال اور توازن سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش نہیں کی۔ چنانچہ سماجی اور اجتماعی نوعیت کی اس تنقیدی سوچ نے ایک ایسے ردعمل کو بھی دعوت دی جس نے جماعت کے بجائے فرد اور سماج کی تعمیم کے بجائے تخلیق کار کی ذات کے اختصاص کی طرف مائل کر دیا۔ چنانچہ ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں ترقی پسند تصور ادب کو ایک طاقتور مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا، جس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ ادیب کی آزادی، خارجی یا نظریاتی ہدایات سے انکار، ہیئت اور اسلوب کے معاملے میں تجربہ پسندی اور اظہاریت کے بعض انتہاپسندانہ رویے جدیدیت کے نام سے نہ صرف نمایاں

ہوئے بلکہ ان رویوں نے ایک تنقیدی متبادل کی صورت اختیار کر لی، یعنی ایک انتہا پسندی کا ردعمل دوسری انتہا پسندی کی صورت میں سامنے آ گیا۔ ایک تحریک کی معاشرتی شدت نے دوسرے رجحان کی انفرادی آزادی کے اعلان کی شکل میں ڈھلنا شروع کر دیا۔ شاید اسی صورت حال کا نتیجہ تھا کہ جدیدیت کو روبہ عمل آئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا کہ انحراف کی بعض آوازیں اٹھنا شروع ہوئیں، ان آوازوں میں ایک کمزور آواز میری بھی تھی، جب میں نے اگست ۱۹۷۶ء میں الفاظ (علی گڑھ) کے پہلے شمارے میں یہ بحث شروع کی کہ جدیدیت کے زیر اثر بھی ادعائیت، قطعیت، بعض موضوعات کی تکرار اور مخصوص قسم کی لفظیات کی یکسانیت، اکتا دینے کی حد تک قابل اعتراض معلوم ہوتی ہے، میرے الفاظ تھے کہ:

> ترقی پسند اور جدیدیت، دونوں ہی تخلیقی اور تنقیدی سطح پر ایک نوع کی نظریاتی وابستگی کے شکار ہیں۔ جو الزام ترقی پسند تحریک پر جدیدیت سے متعلق ادیبوں نے عائد کیے تھے وہ امتداد وقت کے ساتھ خود جدیدیوں کے یہاں بھی ادعائیت اور قطعیت کی شکل میں ظاہر ہو رہے ہیں، اور ادیب کی آزادی کے نعروں نے بعض رویوں کی پابندی کی حیثیت اختیار کرنی شروع کر دی ہے۔ (الفاظ، اگست ۷۶ء)

اس وقت الفاظ کی بحث میں وحید اختر، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، فضیل جعفری، شمیم حنفی اور بعض دوسرے نمائندہ نقادوں نے حصہ لیا تھا، مگر بین بین باتیں کرنے کے انداز کے باعث پوری بحث مجذوب کی بڑسے زیادہ اہمیت نہ حاصل کر سکی۔ ہوسکتا ہے نظریاتی سطح پر جدیدیت سے انحراف کی اس وقت تک فضا نہ تیار رہی ہو۔ مگر اس کے بعد ایک دہائی کا عرصہ بھی نہیں گزرا کہ جدیدیت کے متبادل کے طور پر اردو میں نئے ادبی نظریات اور ساختیاتی مباحث کو متعارف کرانے کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ ظاہر ہے کہ اس ضمن میں تقدم زمانی کا سہرا گوپی چند نارنگ کے سر رہا۔ ورنہ ہو یہ رہا تھا کہ انحراف کے نام پر لسانیات اسلوبیات یا عمرانیات کے حوالے سے جہاں کہیں ادبی قدر کا ذکر آتا، اسے جدیدیت اپنے کھاتے میں ڈال لیتی۔ اردو میں عالمی سطح کے ان ادبی نظریات کو شروع

شروع میں کسی طاقت ور رجحان کی حیثیت حاصل نہ تھی ،تاہم ساختیات سے متعلق سوسیور یا لیوی اسٹراؤس کے تصورات کے سرچشمے سے مابعد ساختیاتی دبستانوں کو سامنے آنے میں زیادہ دیر نہیں لگی ،جن میں تنقید کے لیے متعدد متبادل موجود تھے۔ان دبستانوں کے مضمرات کیا تھے؟ اور ان میں جدیدیت کی کلیت پسندی کے مقابلے میں غیر کلی نوعیت کے رویوں کی کہاں گنجائش پیدا ہوئی؟ یہ ایک الگ اور دلچسپ بحث ہے ،جس کو تھوڑی دیر کے لیے التواء میں ڈال کر ،جدیدیت کے بارے میں ردعمل اور اس کی انتہا پسندی پر ظاہر ہونے والی بے اطمینانی پر ایک نگاہ ڈالنا مناسب ہوگی۔

یہ وہی زمانہ ہے جب ایک طرف نئے ادبی نظریات کا تعارف جاری ہے اور دوسری طرف جدیدیت زدہ تنقید سے اکتاہٹ کا احساس عام ہو چلا ہے۔بعض نقادوں نے جدیدیت کے زیر اثر فروغ پانے والے تصور ادب کو جدید تنقید کی نارسائی سے تعبیر کیا۔گوپی چند نارنگ نے لکھا کہ ''اس وقت اردو تنقید کی عمومی صورت حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں'' یا یہ کہ ''ترقی پسندی ہو یا جدیدیت ،اس وقت اردو تنقید میں زوال کا منظر نامہ مکمل ہے''۔محمد حسن نے اپنے ایک مضمون کا آغاز اس جملے سے کیا کہ ''جدید تنقید کی نارسائیوں کی فہرست خاصی طویل ہے''،مغنی تبسم نے معاصر تنقید پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس کو جدیدیت کے عہد کے خاتمے اور آزاد خیال انسان دوستی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ انہوں نے لکھا کہ:۔

> بیسویں صدی کی ساتویں دہائی ختم ہوتے ہوتے اردو کی جدیدیت نے آخری سانس لی ۔عالمی ادب میں آزاد خیال انسان دوستی کا خاتمہ ہوگیا ،جس نے ادب کا رشتہ سیاست اور نظریات سے توڑ دیا تھا۔(جدیدیت کے زیر اثر) معنی کو متن تک محدود کر کے تنقید کے کام کو سیاق وسباق کے حوالے کے بغیر متن کے دائرے میں رہ کر اس کے تجزیے اور تشریح تک محدود کر دیا گیا تھا۔

مگر گوپی چند نارنگ ہوں یا مغنی تبسم ،وزیر آغا ہوں یا قمر جمیل ،ضمیر علی بدایونی ہوں یا وہاب

اشرفی ان سب کے یہاں جدیدیت کے متبادل کے طور پر مابعد جدید نظریات ادب سے بصیرت حاصل کرنے اور اطلاقی تنقید کے بدل کی تلاش کا داعیہ کسی نہ کسی صورت میں موجود ضرور تھا۔ آزاد خیال انسان دوستی کی جگہ پر تھیوری کیوں کر قابض ہوتی جارہی تھی اور متن کی قرأت اور قاری کی شمولیت معنی کا سرچشمہ کیسے بن رہی تھی، اس کا اعتراف براہ راست یا بالواسطہ انداز میں جدیدیت کے سب سے بڑے نمائندے شمس الرحمٰن فاروقی بھی کرنے لگے تھے۔ انہوں نے لکھا کہ ''ادب کو پڑھنے کے بارے میں وضعیاتی فکر یا مابعد وضعیات نے بعض بیش قیمت باتیں کہی ہیں''۔ اور یہ کہ ''بقول جانتھن کلر، وضعیاتی شعریات دراصل ایک نظریۂ قرأت ہے، اردو میں ان نظریات قرأت کا ورود فال نیک کا حکم رکھتا ہے'' ان جملوں میں قرأت کے نظریے کی بات اپنے آپ متن میں قاری کی شمولیت کا اعتراف ہے۔ مگر شمس الرحمٰن فاروقی اپنی اس نوع کی گفتگو میں متن کے تقدس کے مجروح ہونے کے پہلو کو یکسر پردۂ خفا میں ڈال دیتے ہیں، جو ہیئتی جدیدیت کی متن مرکزیت کے برخلاف، اور قاری اساس تنقید کی بنیاد ہے۔ ہمیں اس بات کا اعتراف کرنا چاہیے کہ قاری اساس تنقید ہو یا علم شرح وتعبیر، تانیثیت ہو یا نئی تاریخیت، بین المتونیت ہو یا مابعد نوآبادیاتی زاویۂ نظر، ایک تو یہ سارے رویے مابعد ساختیاتی رویے ہیں اور دوسرے یہ کہ ان تصورات کا کوئی بھی ترجمان، ان میں سے کسی ایک مکتب فکر کو واحد ادبی نقطۂ نظر ثابت کرنے پر مصر نظر نہیں آتا۔ پھر یہ بات بھی بڑی اہم ہے کہ ادب کی تفہیم اور متن کی قرأت کے مسئلے کو، جن سے بہر حال تنقید کے عمل کا آغاز ہوتا ہے، ان میں سے کسی بھی نظریہ ادب کے حوالے سے دیکھا، پڑھا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک جگہ لکھا تھا کہ:۔

> ایک دن وہ بھی ہوگا، جب جدیدیت اپنا اچھا برا کام کر چکے گی اور
> کوئی اور نظریہ اس کی جگہ لے گا۔ میں اس دن کا منتظر ہوں۔

مگر وہ دن آیا بھی اور چلا بھی گیا، مگر اس کے اعتراف میں انہیں اپنی ہزیمت چھپی دکھائی دیتی ہے۔ حالاں کہ جدیدیت کی جگہ لینے والے رویے اتنے ہمہ جہت ہیں کہ ان کے اندر

متعدد متبادل پہلے سے موجود ہیں۔ اور ایک نظریہ کے بجائے مختلف نظریات کی موزونیت اور افادیت کو آزمانا آسان ہو گیا ہے۔ مگر فاروقی اپنے زمانے کی تنقیدی صورت حال کے نقائص کا اعتراف، خود اپنی تنقیدی تحریروں سے انکار کے مترادف تصور کرتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا، تو اپنی اس رائے کے باوجود کہ ''ادبی اصول و نظریات کو میں ترقی پسندوں کی طرح مطلق، آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا'' جب وہ شعر، غیر شعر اور نثر، کا نیا اڈیشن شائع کرتے ہوئے اس کتاب کی زمانی معنویت پر گفتگو کرتے ہیں تو اپنے پرانے رویوں میں کسی لچک کا ثبوت نہیں دیتے۔ وہ اپنی بات اس طرح شروع کرتے ہیں کہ ''ادب کے بارے میں میرے نقطۂ نظر میں کوئی خاص تبدیلی، کچھ باتوں میں تاکید کی کمی اور کچھ میں تاکید کی زیادتی کے علاوہ نہیں آئی''۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کا یہ قطعی انداز تحریر اس زمانے سے تعلق رکھتا ہے جب وہ میر کی شاعری کا ہمہ جہت جائزہ لیے ہوئے اپنے مقدمات میں ان بصیرتوں سے زیادہ تقویت حاصل کرتے ہیں جو بصیرتیں انہیں نئے ادبی نظریات سے حاصل ہوئی ہیں۔ منشائے مصنف کا مسئلہ ہو، ادب کے ثقافتی پس منظر کا معاملہ ہو، بین المتونیت کی نئی صورتوں کی دریافت ہو یا شرح و تعبیر میں فلسفۂ قرأت کے نکات کا استعمال ہو، ہر جگہ اور ہر موقع پر ان کی تحریروں کے پس منظر میں مابعد جدید تصورات کی گونج سنائی دیتی ہے۔ اس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ گویا ہمارا ایک نمائندہ نقاد نظری مباحث کے دوران اپنے پرانے موقف پر مصر ہے اور عملی تنقید کے نمونوں میں بالکل مختلف نقطۂ نظر اور فلسفہ شعر و ادب سے کسب فیض کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ایسے موقعوں پر محمد حسن عسکری کی یہ شوخ گفتاری بھی بہت دور تک بامعنی دکھائی دیتی ہے کہ۔

> میں بار بار اصرار کروں گا کہ میرے خیالات میرے تعصبات ہیں جو تیزی سے بدلتے رہتے ہیں...... مجھے ازلی اور ابدی صداقتیں پیش کرنے کا دعوی نہیں۔ میں صرف اپنے اعصاب کے ذریعے حقیقت تک پہنچنے کی لڑکھڑاتی کوشش کر سکتا ہوں۔

مگر جس نقاد کو ازلی اور ابدی صداقتیں پیش کرنے کا دعوی ہے، اس کے لیے اپنے ادبی

نقطۂ نظر میں کسی طرح کی تبدیلی کی ضرورت محسوس نہ کرنا کوئی تعجب کی بات نہیں۔مگر یہ رویہ اس وقت زیادہ تشویشناک بن جاتا ہے جب اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا ادبی موقف اس کے تعصبات اور تحفظات کا بھی حصہ ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریات کی حد بندیوں کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ان کے ممکنہ ادبی معنویت سے انکار نہیں کر پاتے اور اپنے بعض تحفظات کے باوجود لکھتے ہیں کہ:۔

> اگر ساختیات کی رو سے سماج کے تمام مظاہر کسی ساخت کا حصہ ہیں،اور ان کا ارتقاء خود اپنی منطق کے زیر اثر ہوتا ہے اور یہ کہ یہ منطق خود کفیل ہوتی ہے،تو ادب کے مطالعے کو بھی اسی نہج پر قائم ہونا چاہیے۔اس طرح ادب بحیثیت ساخت کے اپنے طور طریقے ہو سکتے ہیں،اور اس کی اصناف یا انواع کو پہلے جزوی طور پر دیکھا جا سکتا ہے،اور پھر کلی طور پر اسی طرح مضبوط انداز میں دیکھا جا سکتا ہے جس طرح ہم سماج کے مظہر کو دیکھتے ہیں۔

اگر ساختیاتی منطق ادب کے لیے اسی تناظر میں کارآمد طریقے پر استعمال کی جاتی تو ادبی تنقید کے اصولوں کی تو اس طرح تشکیل نو کی ہی جا سکتی تھی کہ اس کی ہر صنف پر بحیثیت جزو ،اور ان کے اشتراک سے مربوط ہونے والے ادبی کل کو ایک بڑی ساخت کے طور پر مطالعہ کا موضوع بنانے کی طرف توجہ صرف کی جاتی۔اس کے برخلاف ہوا یہ کہ جدیدیت کے زیر اثر تنقیدی سرگرمیوں نے کچھ ایسے مختلف معیار متعین کیے کہ ان کے اشتراک سے کسی کلیے کا استخراج کسی طرح آسان نہ ہو۔کیا آج بھی یہ بات نہیں کہی جا سکتی کہ جدید تنقید میں دبازت ،تہہ داری ،اور استعارے سے پیدا ہونے والے ابہام کو عملی طور پر غزل کی ایمائیت اور رمزیت تک محدود کر کے رکھ دیا گیا ہے۔مغربی تنقید کے پس منظر میں ہیئتی تنقید کے اس نقطۂ نظر کا سارا انحصار نظم کی صنف پر تھا۔اردو میں حد یہ ہوئی کہ ان اصولوں کو اردو نظم تک کے جائزے میں بھی خاطر خواہ استعمال نہیں کیا گیا۔جہاں تک دوسری کلاسیکی اصناف قصیدہ ،مرثیہ اور مثنوی کا سوال ہے تو یہ اصول سرے سے ان اصناف کے لیے کبھی

استعمال ہی نہیں کیے گئے۔ اور جہاں کیے گئے وہاں بیانیہ اصناف میں استعارے کی تلاش اور غزل والی دبازت اور تہہ داری کی جستجو کا عبرت انگیز مطالبہ سامنے آیا۔ جب کہ ہونا یہ چاہیے تھا کہ بعض اصولوں کو مرکزی اصولوں کی حیثیت دی جاتی اور دوسرے فروعی پہلوؤں کی بنیاد پر ہر صنف کے لیے منفرد ذیلی اصولوں پر توجہ مرکوز کی جاتی۔

اردو میں اصولِ نقد کی تاریخ ہی یہ رہی کہ دوسری زبانوں سے درآمدہ معیارات جہاں کہیں اردو کے مزاج اور قالب سے ہم آہنگ نہیں معلوم ہوئے، بہت جلد مسترد کردیے گئے۔ حالی کی سادگی اور جوش، کے تصور کو عملی تنقید میں تقریباً فراموش کردیا گیا۔ یہ تو کہیے کہ 'اصلیت' کے تصور کو ترقی پسندوں کی حقیقت نگاری کے نعرے نے سہارا دے دیا، ورنہ جدیدیت کے ہاتھ میں آکر اصلیت کا معیار یا تو سماجی اور موضوعاتی وابستگی سے موسوم ہوکر معتوب ہوجاتا یا کم از کم غیر ادبی معیار قرار دے دیا جاتا۔ جہاں تک اس سوال کی اہمیت کا سوال ہے کہ تنقید کو ہر زمانے میں ایسے اصول درکار ہوتے ہیں جو ہمیں یہ بتاسکیں کہ کون سے اصول ادب کو ادب بنانے کا وسیلہ بنتے ہیں اور کن اصولوں کی بنا پر اچھے اور برے ادب میں تفریق قائم کی جاسکتی ہے؟ تو اس سلسلے میں یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ اگر جدید اردو تنقید اپنے اصول ہیئتی تنقید سے اخذ کرسکتی ہے اور ابہام، تناؤ، پیراڈوکس اور الفاظ کی جدلیاتی منطق کو تنقیدی پیمانوں کے طور پر روبہ عمل لاسکتی ہے تو بھلا مابعد ساختیاتی رویوں کو متن سے ممکن حد تک معنی کے استخراج اور قرأت کے مختلف طریق کار میں تفریق کے لیے کیوں استعمال نہیں کرسکتی۔ اگر ہم ادبی معیار بندی کا سبق ہیئتی اور نئی امریکی تنقید سے بلکہ ماضی میں کچھ دور تک جائیں تو مغرب کے رومانیت پسند ادیبوں سے سیکھ سکتے ہیں تو پھر مابعد جدید نظریات سے حاصل ہونے والی بصیرتوں کے دروازے ہم خود پر بند کیوں کریں۔ ہم جب بھی ادب کے لیے ادبی معیاروں کی بات کرتے ہیں تو اپنی کوتاہ اندیشی کے باعث اس کا سارا کریڈٹ جدیدیت کو دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ حالانکہ مغرب میں رومانیت کے علم برداروں سے لے کر نئی مغربی تنقید کے پیش رو آئی۔اے۔رچرڈز اور ایف۔آر۔لیوس، تک اور اردو میں روایتی شاعرانہ صنعت گری سے

لے کر ادب لطیف کے نمائندوں تک، کہیں بھی ادبی معیاروں سے انکار نہیں ملتا۔تو پھر ادبی معیار بندی پر محض جدیدیت کی اجارہ داری کیسے تسلیم کر لی جائے۔ جدیدیت زدہ تنقید میں ادبی معیار کے مسئلے کو جس طرح فنی لوازم کا بدل سمجھ لیا اور ان ہی فنی لوازم کو، مقصود بالذات سمجھنے کی غلطی کی تکرار کی، اس کے باعث جدید تنقید پوری طرح یک رخی ہو کر رہ گئی۔ جب کہ مابعد ساختیات نے فلسفیانہ مقدمات کی بنیاد پر جس طرح مابعد جدید صورت حال میں ایک سے زیادہ تنقیدی متبادل ہمارے سامنے لاکھڑے کیے ہیں، تو پھر کیوں نہ ان نظریاتی متبادلات کو ادبی اقدار کی شمولیت کے ساتھ مختلف اصناف ادب کے تعین قدر میں استعمال کرنے کی کوشش کی جائے۔ راقم الحروف نے چند سال قبل معاصر تنقید کے تضادات پر لکھتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا تھا کہ ہر چند کہ مابعد ساختیاتی رویوں کی بعض حد بندیاں ہیں مگر اس کے ثقافتی حوالے، بین المتونی رشتے اور متن اور قاری کے باہمی رابطے کی اہمیت کے پیش نظر، نئے تصورات سے فراہم ہونے والی بصیرت سے کسب فیض نہ کرنا ہماری بدتوفیقی پر محمول ہوگا۔ مگر اس کے ساتھ ہی تعین قدر کے مرحلے میں جدید تنقید کے ادبی پیمانوں کو روبہ عمل لانے کی اہمیت بہر حال برقرار رہے گی۔ میرا معروضہ تھا کہ:

> مابعد ساختیاتی فکر کی رو سے معنی کا التواء کچھ اس طرح روبہ عمل آتا ہے کہ اگر ہم نے محض اس فکر پر انحصار کیا تو ہم تعین قدر اور مراتب کی درجہ بندی سے دور جا پڑیں گے۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد جدید نظریات کو اردو کی جدید تنقید سے ہم آمیز کر کے اردو شعریات کے لیے اسے زیادہ مفید اور کارآمد بنانے پر نئے سرے سے غور و خوض کا سلسلہ شروع کیا جائے۔

یوں تو جدید تنقید اور مابعد جدید تصورات کے مابین جس نوع کے کشاکش کا سلسلہ نئے ادبی نظریات کے رواج کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا، اس کے پس منظر میں ہیئتی تنقید کی زائیدہ اردو کی جدید تنقید، اور ثقافتی حوالوں پر اصرار کرنے والے نئے تنقیدی مباحث میں اشتراک، دور از کار بات معلوم ہوتی ہے۔ لیکن جدید اردو تنقید نے گذشتہ برسوں میں نوآبادیاتی

عناصر کونشان زد کرنا شروع کیا ہے، یا بین المتونیت کے مضمرات کو متن کے بجائے متن کے رشتوں میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے یا تعبیر متن کے معاملے میں نئی بصیرتوں کی اہمیت تسلیم کی ہے، ان مثالوں کی موجودگی میں ادب کی تفہیم اور اقداری فیصلوں میں مدد حاصل کرنے کے لیے ان نظریات سے استفادے کی راہیں ضرور استوار کی جاسکتی ہیں۔

جدیدیت کے زیر اثر فروغ پانے والی تنقید نے محض ان معیاروں کی بنیاد پر جن کو اس نے ہمیشہ ادبی معیار کا نام دیا اور انہیں ادب کے تعین قدر کے لیے آفاقی اصولوں کی طرح برتا، اسی تنقید کے نمائندوں نے کبھی یہ سوچنے کی زحمت گوارہ نہیں کی کہ آفاقیت کا مغربی تصور کسی بھی طرح مشرقی اقدار کی نمائندگی نہیں کرتا، اردو میں ادبی تنقید کا آغاز ہی چونکہ نوآبادیاتی مرعوبیت کے زیر اثر ہوا تھا، اور چوں کہ مغرب میں ادب ہی کیا تمام علوم و فنون میں آفاقیت کا نعرہ سب سے زیادہ مقبول اور پسندیدہ رہ چکا تھا۔ اس لیے اس کے زیر اثر الطاف حسین حالی ہوں یا محمد حسین آزاد، ان دونوں کے یہاں آفاقی اصولوں کی تلاش بنیادی علمی اور ادبی مطالبہ بن کر ابھری تھی۔ مگر عبرت انگیز صورت تب سامنے آئی جب نصف صدی سے زیادہ عرصے کے بعد جدیدیت نے نوآبادیاتی ذہن کے مثالی معیارات کو آفاقی اصولوں کی حیثیت سے قبول کرلیا، گزشتہ دو تین دہائیوں میں نئے ادبی نظریات اور بعد جدید رویوں نے آفاقیت کے تصور پر محض سوالیہ نشان قائم نہیں کیے بلکہ اس کو مغرب کی تہذیبی برتری اور اپنے بنائے ہوئے اصولوں کو تسلط کی حد تک حاوی دیکھنے کی مغربی بالادستی کا نام دے کر یکسر مسترد کرنے کی کوشش کی ہے۔

اب ذرا آفاقیت کے تصور کے مضمرات پر نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ادب کا حوالہ ہو یا تہذیب کا، آفاقیت کا تصور بنیادی طور پر مغرب میں رومانی دور کی یادگار ہے۔ اگر آپ اس تصور کے پس منظر میں جائیں تو پتہ چلتا ہے کہ آفاقی اصولوں کی تلاش و جستجو دراصل ان بالادست اور بلند مرتبت معیارات کی تلاش کا دوسرا نام ہے جس کو مغربی نظریہ سازوں نے عالمی سطح پر بنیادی اور ہمہ گیر پیمانوں کی حیثیت سے منوانے کی کوشش کی تھی۔ مابعد جدید نقطۂ نظر رکھنے والے دانشور اور نقاد آفاقیت کے اس تصور کو بے معنی بھی

قرار دیتے ہیں اور اس کے ممکنہ منفی نتائج کے اندیشوں سے بھی بے خبر نہیں ہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ علوم وفنون کے حوالے سے آفاقیت کا کوئی بھی تصور محض گورے امریکیوں کا اجارہ بن کر رہ گیا ہے، جو دوسری زبانوں، دوسری ثقافتوں، دوسری نسلوں اور دوسرے علاقے سے تعلق رکھنے والی اکائیوں کے تخلیق کردہ ادب کے لیے یکسر لایعنی ہے۔ چنانچہ یہیں سے مقامیت کے ساتھ ساتھ تہذیبی، جنسی اور نسلی سطحوں پر مختلف وحدتوں کی اہمیت پر اصرار بڑھ جاتا ہے اور ثقافتی سیاق وسباق ہر وحدت اور اکائی کے مطالعہ کا ادبی تناظر بن جاتا ہے، چونکہ اس نکتے پر مابعد نوآبادیاتی تنقید سب سے زیادہ توجہ صرف کرتی ہے، اس لیے اردو کی معاصر تنقید کے لیے یہ نقطۂ نظر غیر معمولی اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ اس لیے کہ نوآبادیاتی عہد میں تقریباً سو سال سے زیادہ عرصے تک ہندوستانی زبانوں میں بالعموم اور اردو میں بالخصوص مغربی حکمرانوں کی مرضی، رہنمائی اور بالادستی کا ادب لکھا جاتا رہا۔ چنانچہ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس نوع کی ساری ادبی تحریروں کے سلسلے میں ایسے تنقیدی پیمانوں کی گنجائش نکالی جائے جن کی مدد سے نوآبادیاتی افراط وتفریط کی نشاندہی کی جاسکے اور فکری اور تہذیبی مرعوبیت کے عناصر کو پوری طرح بے نقاب کیا جاسکے۔ اس طریق کار کو مابعد نوآبادیاتی تنقیدی طریق کار کا نام بھی دیا جاسکتا ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس طرح کے ثقافتی مطالعات میں ادبی قدر کے پہلو کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جائے گا۔

نوآبادیاتی مطالعات کے ساتھ تانیثیت بھی چونکہ جنسی سطح پر تفریق کے تصور کے خلاف ایک ردعمل ہے، اس لیے تانیثیت یا تانیثی تنقید، جنسی بالادستی اور تفریق پر مبنی ادبی تحریروں کو ترجیحی بنیادوں پر زیر بحث لاتی ہے۔ اردو میں تانیثی تنقید، نہ صرف اس تفریق کی نشاندہی پر مبنی ہوسکتی ہے۔ بلکہ خصوصیت کے ساتھ فکشن میں تانیثی کرداروں کے ساتھ سلوک، ان کی مجہول پیش کش، ان کے ساتھ منفعل فنی برتاؤ، جیسے تمام نکات کو نقطۂ ارتکاز بنا سکتی ہے۔ مگر ان کے ساتھ بھی ادبی اور تخلیقی عناصر کی نشان دہی کے پیمانے ہر جگہ اپنی موجودگی کا احساس دلائیں گے۔

☆☆

مابعد جدید تنقید: اصول اور طریقِ کار

مابعد جدید تنقید کے اصول اور طریق کار کی تلاش وجستجو کا عمل اس وقت تک معنی خیز اور منطقی بنیادوں پر استوار نہیں ہوسکتا جب تک اس کے زمانی سیاق وسباق کا تعین نہ کرلیا جائے۔ مابعد جدیدیت کیا ہے؟ کیا مابعد جدید صورتِ حال جدیدیت کے ادبی میلان کے متوازی کسی ادبی رویے کو نشان زد کرتی ہے اور کیا مابعد جدید تصور ادب کے مختلف، متنوع اور قدرے منتشر عناصر کو تنقیدی ضابطے کے طور پر استعمال کیا جاسکتا ہے؟ یہ سوالات بنیادی نوعیت کے ہیں اور ان ہی سوالات کا سامنا کرکے ادب اور تنقید کے بدلتے ہوئے منظرنامے کی مدد سے تنقیدی طریق کار کی ضابطہ بندی کی جاسکتی ہے۔ اس لیے پہلے اس بات کو سمجھنا ضروری ہے کہ جدیدیت کے زیراثر مرتب ہونے والے تنقیدی رویوں کے اساسی محرکات کیا تھے، اور ان محرکات کے نتیجے میں ادبی اظہار کے وہ کون سے پہلو نظر انداز کیے جاتے رہے جن کی تلافی مابعد جدید تنقیدی طریقِ کار سے کی جاسکتی ہے؟ اس ضمن میں جدیدیت کے نظری مسائل کا ذکر ضروری ہے۔ تاکہ مابعد جدیدیت کے حدود کا تعین کیا جاسکے۔ اگر آپ جدیدیت کے نمایاں عناصر کی نشاندہی کریں تو سیاسی وابستگی سے انکار اور کسی مخصوص سیاسی یا سماجی رویے کی رہنمائی قبول نہ کرنے پر اصرار، کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ جدیدیت آزادیٔ رائے اور آزادیٔ فکر پر زور دیتی ہے۔ فنی شعور پر کسی قسم کی پابندی گوارہ نہیں کرتی۔ جدیدیت کو قاری سے رابطے سے زیادہ تخلیق کار کے تخلیقی

شعور کی سچائی پر اصرار ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر ہمارے ادب میں اشاریت اور علامت پسندی کی تہہ داری کی وکالت کی گئی۔ ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے غیر ادبی معیاروں سے اجتناب برتا گیا۔ اور چوں کہ جدید موضوعات کے ساتھ جدیدیت نے نئے اسالیب کا بھی تقاضہ کیا اس لیے تجربہ پسندی کو جدیدیت میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہوگئی۔ لیکن فکری طور پر اگر کوئی نقطۂ نظر یا فلسفیانہ پس منظر جدیدیت میں موجود رہا تو وہ وجودی فکر کا پس منظر تھا۔ وجودیت کے علاوہ بیسویں صدی کے اوائل تک نمایاں ہونے والے فکری اور فنی رویوں میں ماورائے حقیقت نگاری، پیکر تراشی، مکعبیت اور علامت نگاری جیسے رجحانات سے بھی جدیدیت نے خاطر خواہ استفادہ کیا..... جدیدیت کے ان تمام نمائندہ عناصر سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند ادبی نقطۂ نظر کے مقابلے میں جدید تصورِ ادب میں ذاتی اور داخلی حوالے نمایاں رہے۔ ترقی پسندوں کی جانب دار سیاسی وابستگی کے مقابلے میں جدیدیت نے سیاسی وابستگی کو یکسر مسترد کیا۔ براہ راست طرزِ اظہار اختیار کرنے کے بجائے فن پارے میں تہہ داری اور دبازت پر اصرار کیا۔ جس کا لازمی نتیجہ تھا کہ استعارہ سازی اور علامت نگاری جیسے ادبی طریق کار کو حد درجہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ زبان، اسلوب اور تکنیک کو مواد اور موضوع سے زیادہ اسی خاطر اہمیت حاصل ہوئی کہ علامتی اظہار سے معنوی زرخیزی کے امکانات میں اضافہ ہوسکتا تھا۔ لیکن یہ پورا تصورِ ادب معنی اور مفہوم کی تکثیریت پر مرکوز تھا۔ اور اس میں زبان کو حقیقت کے عکس یا اظہارِ حقیقت کے تہہ دار وسیلے کے طور پر استعمال کیا گیا۔ اس نقطۂ نظر کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ حقیقت سے ہمارا رشتہ لازمی طور پر قائم رہا اور زبان، خارجی حقیقت کا عکس پیش کرنے یا حقیقت کے اظہار کا ایک موثر وسیلہ بنی رہی۔

مابعد جدید تصورِ ادب نے سب سے بڑا اور سب سے اہم سوال خارجی حقیقت یا واقعات و تجربات یا مشاہدات کے حقیقی روپ اور زبان کے ذریعہ پیش ہونے والے روپ کے بارے میں اٹھایا۔ اس لیے زندگی اور زندگی کے لسانی اظہار کے درمیان جس نوع کی خلیج حائل ہے وہ بڑی اہمیت اختیار کر گیا۔ مابعد جدیدیت نے معروضی صداقت

کے تصور پر ہی سوالیہ نشان قائم کر دیا۔ چنانچہ صداقت یا زندگی کی معروضیت ہی ادب کے حوالے سے معرضِ بحث میں آ گئی۔ زبان کے رول کے بارے میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین یہ وہ بنیادی حدِ فاصل ہے جن کو اگر اس گفتگو میں پیش نظر نہ رکھا جائے تو ادب یا ادبی اظہار کی سطح پر ہمارا نقطہ ارتکاز مابعد جدید ادب کے بجائے مابعد جدید سماجی یا ثقافتی صورتِ حال سے مربوط ہو جائے گا جو اس گفتگو میں ہمارا بنیادی سروکار نہیں، ہر چند کہ ضمنی اور ثانوی سطح پر مابعد جدید صورتِ حال بھی زیرِ بحث آ سکتی ہے۔ اس ضمن میں یہ بات بھی خارج از بحث نہیں کہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح اپنے لغوی معنوں میں ان ادبی رویوں کو نشان زد کرتی ہے جو زمانی اعتبار سے جدیدیت کے بعد کے رویے ہیں۔ شاید اسی باعث اردو کے متعدد نقادوں نے 'جدید' کے لفظ کو معاصر، موجود، اور نئے کے مترادف کے طور پر استعمال کیا ہے، لیکن چوں کہ اردو میں جدیدیت کا میلان ترقی پسند ادبی نظریے کے بعد اور اس کے ردِعمل میں سامنے آیا اس لیے زمانی طور پر نئے پن اور عصری ادبی رویے کے لیے اس اصطلاح کا استعمال زیادہ موزوں نہیں معلوم ہوتا۔ جہاں تک مابعد جدیدیت کا سوال ہے تو اس اصطلاح کے لغوی معنی بھی جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، بہ ظاہر جدیدیت کے بعد کے زمانی حوالے کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ لیوتار نے ادبی اصطلاح کے طور پر ماقبل اور مابعد کے لفظوں سے کسی نوع کی زمانی تفریق کو تہذیبی تاریخ کے لیے بے معنی قرار دیا ہے۔ اس لیے اس کے خیال میں ''مابعد اور ماقبل پر زور دینے کے باعث ہم اکثر اس زمانۂ حال کو نظر انداز کرنے کے مرتکب ہوتے ہیں۔ جو زمانی تسلسل کے لیے صحیح تناظر فراہم کرتا ہے''۔

تاہم مابعد جدیدیت کی ادبی اور ثقافتی اصطلاح حتمی طور پر جدیدیت کے خلاف کسی ردِعمل کو سامنے نہیں لاتی، بلکہ ایسا بھی ہوا ہے کہ جدیدیت کے زیرِ اثر ابھرنے والے بعض رویوں نے جو ادب تخلیق کیا وہ بھی بعد میں مابعد جدید کہلایا۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کے بنیادی فن پاروں کے طور پر بہت سے ایسے متون کا نام لیا جاتا ہے جو کسی زمانے میں جدیدیت کی شناخت تصور کیے جاتے تھے۔ اگر ایسا ہے تو اندازہ لگایا جا سکتا

ہے کہ جدید تنقید کے نظریہ سازوں نے جدیدیت کے اندر مابعد جدیدیت کے ان عناصر کو اپنی تحریروں میں کیوں کر نمایاں نہیں کیا جن کو جدیدیت کے مساوی یا متوازی رویے کی حیثیت حاصل ہوسکتی تھی۔ پھر یہ بھی ہے کہ جدیدیت نے تعین قدر کے جن آفاقی اصولوں پر انحصار کیا ان اصولوں کا اطلاق اپنے آپ غیر آفاقی، تاریخی، نسلی یا علاقائی حوالوں سے صرفِ نظر کرنے کی صورت میں نمودار ہوا۔ اس بات کو اس طرح بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ جدید تنقید کی ضابطہ بندی نے شعوری یا غیر شعوری طور پر معاصر ادب کے ان عناصر کو التواء میں ڈالنے کی کوشش کی جن عناصر کو آج مابعد جدید عناصر کے طور پر نمایاں کیا جارہا ہے، اور ان سے مربوط اور دوسرے عناصر کی تشکیل کے ذریعہ مابعد جدیدیت کی شناخت مرتب کی جارہی ہے۔ مثال کے طور پر سیاسی وسماجی عدم وابستگی کا مسئلہ، مابعد جدیدیت کے لیے اہم نہیں رہ گیا، آزادیٔ فکر کو مطلق قدر کے طور پر تسلیم تو کیا گیا مگر اس کا رشتہ زبان سے جوڑنے کی کوشش کی گئی۔ قاری سے رابطے کو جس طرح جدیدیت نے ثانوی حیثیت دے رکھی تھی، مابعد جدید تصور ادب نے نہ صرف یہ کہ قاری کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ اس کے تاثر یا ردِعمل کے بغیر متن کے معنوی عمل کو نامکمل قرار دیا۔ جہاں تک ادب کو ادبی یا غیر ادبی معیاروں پر پرکھنے کا سوال ہے تو اس نئے میلان نے ادبی اور غیر ادبی معیاروں میں کوئی تفریق ہی قائم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید بلکہ مابعد ساختیاتی رویے کے ادبی اور غیر ادبی اظہار میں حد فاصل قائم نہ کرنے کے طریق کار پر ادبیات اور شعریات کے ماہرین سب سے زیادہ معترض نظر آتے ہیں۔ مابعد جدید ادب میں جدیدیت جیسی تجربہ پسندی کو اس حد تک سیال اور لچک دار بنادیا گیا ہے کہ اس رویے کا پورا انحصار زبان کے ذریعے حقیقت یا واقعیت یا مدلول کی تخلیق پر مرکوز ہے۔ لیکن ان تمام متوازی، مماثل اور غیر متوازی غیر مماثل پہلوؤں کے مقابلے میں مابعد جدیدیت نے، جدیدیت کے زیر اثر غیر معمولی اہمیت اختیار کرلینے والی علامت پسندی سے الگ رویہ اختیار کیا جس کی وجہ سوائے اس کے اور مدعا کے باہمی رشتے کو قطعی اور حتمی نہیں قرار دیتا۔ اس رویے کے مطابق ادب میں زبان کی تشکیل وتعمیر کی اپنی آزاد اور خود مکتفی منطق ہوتی

ہے۔اور یہی منطق یہ طے کراتی ہے کہ زبان کے وسیلے سے قاری جس تجربے تک رسائی حاصل کرتا ہے وہی لازمی طور پر حقیقت یا واقعیت کا اصلی روپ ہے بھی یا نہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ وہ لسانی طریق کار ہے جو زبان کی ساخت اور لفظ و معنی کے غیر قطعی ربط کے تصور کے زیر اثر روبہ عمل آتا ہے۔اس لسانی طریقِ کار کے مطالعے کے بعد نسبتاً قدیم متون میں بھی مابعد جدید رویوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر جیمس جوائس کے ناول یولیسس کو جدیدیت کا بھی سنگ سمجھا جاتا ہے اور اس ناول میں ہم آواز و ہم معنی الفاظ کی تکرار سے جس نوع کے جمالیاتی تاثرات ابھارے گئے ہیں، اس انداز کو مابعد جدید انداز سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ یا اسی طرح بیکٹ کے ڈرامے 'ویٹنگ فار گوڈو' میں تضاد، عدم ربط، غیر منطقی لسانی اشاروں یا تلمیحوں کے ذریعے جس طرح کی متنیت نمایاں کی گئی ہے اسے اب مابعد جدید تصور متنیت کا نام دیا جاتا ہے۔ان مثالوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین عمل اور ردعمل کا تعلق نہیں بلکہ ان کو دو ایسے متوازی ادبی رویوں کی حیثیت حاصل ہے جن میں سے ایک کو دوسرے کے خمیر پر مبنی قرار دیا جاسکتا ہے۔

جہاں تک مابعد جدید تنقید کا سوال ہے تو اس کی باضابطہ تشکیل نہ ہونے کے باوجود اس کے نظری مباحث ان ہی بنیادوں پر استوار ہوں گے جو مابعد جدید تصورِ ادب کے نظری مباحث ہیں۔ ان مباحث کی جو تلخیص اب تک زیر بحث آئی ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ مابعد جدید تنقید صرف، مابعد جدیدیت، کے زیر اثر لکھے جانے والے ادب پر ہی نہیں لکھی جائے گی۔ اگر ایسا ہو تو کسی بھی تنقیدی طریق کار کا دائرہ محدود ہو کر رہ جائے گا اور آج کے بدلے ہوئے ادبی منظر نامے میں ماقبل کے متون کے مطالعہ کا جواز، اور معنویت برائے نام رہ جائے گی۔ کسی بھی زمانے کے تنقیدی اصول وضوابط جس طرح اپنے زمانے کے ادبی رویوں سے کسب فیض کرتے ہیں لیکن ان کا اطلاقی پہلو زمانۂ حال کے ادب تک محدود نہیں رہتا اسی طرح مابعد جدید تنقید کو بھی قطعیت سے اجتناب کرتے ہوئے اپنے مطالعے اور تفہیم کا دائرہ وسیع کرنا ہوگا۔ مابعد جدید تنقیدی رویے کے بارے

میں ایک عمومی اور سہل پسندانہ نقطہ نظر تو یہ ہوسکتا ہے کہ جس ادبی سرمایے کو جدیدیت کا نمائندہ سرمایہ قرار دیا گیا ہے اس سے مختلف ہر رویے کو ہم مابعد جدید رویہ قرار دے دیں۔ لیکن اس نقطہ نظر کو پائدار بنیادوں پر قائم نہیں کیا جاسکتا اور نہ محض زمانی طور پر جدیدیت کے بعد رونما ہونے والے ہر ادبی میلان کو بغیر کسی نظریاتی یا ادبی درجہ بندی کے مابعد جدیدیت کے دائرہ کار میں شامل کرنا آسان ہوگا۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ مابعد جدید ادب کے ایک مرکزی تصور ''متن، متنیت اور متن کی بنت'' کے اساسی طریق کار کو سب سے پہلے سمجھا جائے، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ متن اور متنیت کو زیر بحث میلان کے تحت کیوں کر غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی ہے۔ ساختیات، مابعد ساختیات اور لاتشکیل سے متعلق نظریات میں لسانی متن بنانے کی منطق پر سب سے زیادہ زور ملتا ہے۔ اسی لیے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ مابعد جدید نظریۂ ادب کی تشکیل میں سوسیور، لاکاں، پال دی مان، رولاں بارتھ، لیوتار اور جولیا کرسٹیوا کے افکار و نظریات نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ چوں کہ مابعد جدیدیت نے پس ساختیاتی نظریات سے بنیادی نوعیت کا استفادہ کیا ہے، اس لیے اس تصور ادب میں یہ بھی اصرار نمایاں ہے کہ متن نہ صرف یہ کہ قائم بالذات ہے بلکہ فی نفسہٖ اپنا جواز اور معیار بھی ہے۔ مابعد جدیدیت کے اس ادبی اور لسانی رویے کے باعث متن کی متنیت ان تمام حوالوں سے دیکھی اور پرکھی جائے گی جو حوالے متن کے بنانے اور متن کو خارجی حقیقت کا نعم البدل ثابت کرنے سے عبارت ہیں۔ یہی سبب ہے کہ مابعد جدیدیت میں بین المتونیت (Inter Texuality) کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ فکشن کے ضمن میں مابعد جدید متن کی موجودگی کا سلسلہ مشرق و مغرب میں دور تک پھیلا ہوا ہے۔ بین المتونیت اتنی وسیع اور جامع اصطلاح ہے کہ اس کے دائرہ کار میں محض کتابی اور تحریری متن نہیں آتا بلکہ لسانی اظہار کے ساتھ سماجی یا ثقافتی مظاہر، لفظوں کی گرفت میں آنے والے حقائق کے علاوہ معرض اظہار میں نہ آپانے والا اظہار، ماضی کے مسلمات، ثقافتی طور پر رائج تصورات، نسلی حافظہ، اور کہاوتوں یا تلمیحوں کے نام سے متداول قصوں اور کہانیوں جیسے اظہار و بیان کے سارے اسالیب، اس طریق کار کے

ذریعہ متن کے طور پر استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ متن پر متن بنانے کی سامنے کی مثال تو بہت واضح ہے کہ کسی ادبی یا لسانی متن یا اس متن کے کسی پہلو، کسی کردار، یا کسی صورت حال کی بنیاد پر مابعد جدید فکشن یا شاعری کی ساخت بنائی جائے۔ فکشن کے سلسلے میں متن کی کسی ایسی ساخت کے لیے ریمنڈ فیڈرمین نے ماورائے فکشن (یا Surfiction) کی اصطلاح استعمال کی ہے ـــــ اردو کی ادبی روایت میں اس نوع کے متن کی تشکیل کوئی نئی چیز نہیں۔ قدیم متن کا پس منظر ہماری شعریات کا ایک طاقت ور محرک رہا ہے۔ مثال کے طور پر قصہ چہار درویش، طوطا کہانی اور گل بکاؤلی کو پیش کیا جاسکتا ہے، کہ ان متون کو کئی شعری اور نثری اصناف میں بنیادی متن کے طور پر استعمال کیا گیا۔ 'گلزار نسیم' سے موسوم مثنوی گل بکاؤلی کے قصے پر مبنی ہے، اور اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس مثنوی میں بنیادی قصے کی معنویت کو تبدیل کیا گیا ہے۔ اس انداز ہم ایک روایتی کہانی کی باز آفرینی بھی قرار دے سکتے ہیں، مگر جب اسی کہانی کو اس نقطۂ نظر سے دیکھا گیا کہ شہنشاہ زین الملوک کا اپنے سب سے چھوٹے بیٹے تاج الملوک کو دیکھتے ہی اپنی آنکھیں گنوا بیٹھنے میں ایڈیپس کامپلیکس کا پہلو مضمر ہے اور جب ہم آگے یہ دیکھتے ہیں کہ نسلی خلیج یا فرائڈ اور یونگ کے تحت الشعور، اور اجتماعی لاشعور کی نمائندگی کرنے والا تاج الملوک ہی اپنے باپ کا سچا وارث اور اس کے دکھوں کا مداوا ثابت ہوتا ہے، تو اندازہ ہوتا ہے کہ پرانا متن نئے قالب میں افہام و تفہیم کے کئی اور گوشے روشن کرتا ہے۔ متن پر متن بنانے کی سیدھی اور براہ راست مثالوں میں انتظار حسین کے متعدد افسانے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ بالخصوص ان کا افسانہ 'نرناری' اپنی اصل کے اعتبار سے بیتال پچیسی کے ایک قصے پر مبنی ہے۔ اگر آپ اس کی گہرائی میں جائیں تو اس موضوع پر آپ کو تھومس مان کے افسانہ 'The Transposed Head' کو بھی اپنے ذہن میں تازہ کرنا پڑے گا۔ اور پھر آپ کو اندازہ ہوگا کہ انتظار حسین نے کس طرح بیتال پچیسی کے قصے اور تھومس مان کی کہانی کو ہم آمیز کر کے اپنے افسانے میں ایک تیسری جہت پیدا کی ہے۔ مزید برآں یہ کہ اپنے متن کو ماضی سے مربوط رکھتے ہوئے اسے اپنی معاصر زندگی کا حوالہ بنا دیا ہے۔ اسی طرح انتظار حسین نے اپنے افسانے

'رات' میں یاجوج ماجوج کے متن کو اور دیوار میں دیوار قہقہہ کے اسطور کو ایسے بنیادی متن کے طور پر استعمال کیا ہے، جسے ثقافتی متن کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ متن پر متن تیار کرنے کی اس سے بھی زیادہ واضح مثالیں ملاحظہ کرنا چاہیں تو سریندر پرکاش کے افسانہ بجوکا، میں پریم چند کے ہوری کا حوالہ اور بھولا کی واپسی میں راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ 'بھولا' کی بازگشت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ اسی طرح انور قمر کے افسانہ کابلی والا کی واپسی میں رابندر ناتھ ٹیگور کے متن، عابد سہیل کے افسانہ عیدگاہ میں پریم چند کے متن، اور وحید انور کے افسانہ 'مہالکشمی کے پل کے اس پار' میں کرشن چندر کے متن کو اپنی تعمیر کے منطق کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اردو نظم میں سعادت حسن منٹو کے افسانے ہتک، کے متن پر شہریار، بلراج کومل اور کمار پاشی کی نظمیں 'سوگندھی' کے کردار کے بعض بالکل نئے پہلو ابھارتی ہیں۔ اس طریق کار میں مابعد جدید متن کا جواز خود متن کے اندر موجود ہے۔ اور جہاں ماقبل کے کسی متن کا حوالہ پس منظر کے طور پر کارفرما نظر آتا ہے تو کہانی یا نظم کا متن ماقبل کے بول یا خارجی حوالے یا سماجی مسئلے کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ مابعد جدید متن کو جس دلالت معنی کا وسیلہ بنایا گیا ہے اسی دلالت کا حوالہ متن میں اپنا جواز آپ بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ متن پر متن بنانے کے اس طریق کار کا استعمال فکشن میں روز افزوں ہے۔ مابعد جدید فکشن میں اس کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ عالمی سطح کا نمائندہ ترین شاعر اور فکشن نگار بورخیس کہتا ہے کہ ''مابعد جدیدیت ایسا متن تیار کرتی ہے جو ترجیحی طور پر ماقبل کے کسی نہ کسی متن کی تفسیر اور اس پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہو۔ خود بورخیس کے بیشتر افسانے کسی نہ کسی متن کی تفسیر، تبصرے یا اس پر مکالمے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مغرب کے متعدد پرانے اور نئے ادیبوں کے متن کو بورخیس نے اپنے متن کے بنیادی مواد کے طور پر اس حد تک استعمال کیا ہے کہ متن تیار کرنے کے اس طریق کار میں اس کو ممتاز حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔

مابعد جدید ادب کا ایک امتیازی پہلو، ادب کے آفاقی قدروں اور آفاقی اصولوں کے بجائے مقامی، تہذیبی اور ثقافتی قدروں کی بازیافت بھی ہے۔ اس رویے نے تنقید کی

دنیا میں ادب کی پرکھ کو زیر بحث ادبی متن کے تہذیبی سیاق وسباق سے لازمی طور پر مربوط کر دیا ہے۔ کوئی بھی ادبی متن کسی مخصوص تہذیب اور اس تہذیب کے تصور کائنات کا زائیدہ ہوتا ہے، اس لیے اس کی قدر و قیمت بھی تہذیبی سیاق وسباق میں ہی متعین ہو سکتی ہے۔ اور اس کی معنویت بھی تہذیبی حوالوں سے ہی قائم کی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں اردو کے نقادوں میں بنیادی نوعیت کے سوالات شمس الرحمٰن فاروقی نے میر کی شاعری کے مطالعے کے دوران، غزل کی شعریات کی بازیافت کے عمل سے گزرتے ہوئے اٹھائے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''گزشتہ سو برسوں سے ہمارا المیہ یہ رہا ہے کہ ہم لوگوں نے اپنے ادب کو غیر تہذیب کے حوالے سے پڑھا، اور اس وقت یہ عالم ہے کہ وہ شعریات ہی ہم سے کھوگئی جس کی رو سے کلاسیکی زمانے کے لوگ اپنے شعر بناتے تھے۔ لہذا کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لیے بے معنی ہے اور جو حصہ معنی خیز ہے وہ بھی اس لیے بامعنی ہے کہ غیر تہذیب کے تصورات کو ہم کھینچ تان کر اس پر منطبق کر سکتے ہیں۔........... کسی ادب کو پڑھنے کے لیے آفاقی تنقیدی اصولوں سے زیادہ ضروری اس بات کا جاننا ہے کہ جس تہذیب نے وہ ادب پیدا کیا ہے اس میں کس چیز کو ادب کہتے ہیں۔ کیوں کہ آخری تجزیے میں بس یہی بات نکلتی ہے کہ جن متون کو ادبی معاشرہ ادب کہے وہ ادب ہیں، جن کو ادبی معاشرہ اچھا کہے وہ اچھا ادب ہیں، اور جن کو ادبی معاشرہ بڑا ادب کہے وہ بڑا ادب ہیں۔
>
> (شعر شور انگیز ......۳)

اردو میں آفاقی تنقیدی اصولوں کی آواز سب سے نمایاں طور پر الطاف حسین حالی نے اٹھائی تھی اور اسی باعث غزل اور قصیدے کے سرمایے میں ان کو ان گنت نقائص نظر آئے۔ اس تصور ادب کی انتہا پسندانہ مثال کرنل ہالرائڈ اور محمد حسین کے ذریعہ چلائی گئی جدید نظم کی

تحریک میں ملتی ہے۔ جس کے تمام مباحث میں اردو نظم کا اہم ترین شاعر نظیر اکبرآبادی کہیں بھی قابل ذکر تک نہ ٹھہرا۔ کلیم الدین احمد نے اپنی تنقید میں اس آفاقیت کی لے کو کچھ اور بلند کیا۔ نتیجے کے طور پر بعض ممتاز ترین نظم گو شعرا مغربی نظم کے 'عضویاتی کل' کے پیمانے پر ساقط الاعتبار قرار دیے گئے اس انداز نقد کا نقطۂ عروج یہ تھا کہ اقبال ان کے لیے دوسرے درجے کے نظم گو ٹھہرے کہ نظم کی ہیئت کے سلسلے میں وہ نہ صرف یہ کہ ان کے نام نہاد آفاقی معیار پر پورے نہیں اترتے بلکہ اس لیے بھی عالمی سطح کے شاعر قرار نہ پا سکے کہ عالمی سطح کے کسی مغربی نقاد نے ان کو سند اعتبار نہیں بخشا۔ اردو ادب اور تنقید میں آفاقی معیاروں کی بازگشت علی گڑھ تحریک، ادب لطیف، ترقی پسند تحریک اور جدیدیت جیسے تمام ادبی رویوں میں محسوس کی جا سکتی ہے۔

مابعد جدید تصور ادب چوں کہ مقامی اور تہذیبی حوالوں کو متن کا لازمی تناظر قرار دیتا ہے اس لیے مابعد جدیدیت میں قبائلی اور نسلی قصوں، داستانوں، اور دیومالاؤں کی معنویت زیادہ بڑھ گئی ہے۔ افریقہ میں سیاہ فام شاعری کا فروغ، ہندوستان میں دلتِ لٹریچر کی فراوانی اور بیش تر زبانوں میں نسائی ادبی رویوں پر اصرار اسی مابعد جدید صورتِ حال کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس لیے مابعد جدید تنقید اس نوع کے ادبی متون کو محض نسلی، جنسی یا طبقاتی نمائندگی کی وجہ سے اب نظر انداز نہیں کر سکتی۔ اس سلسلے میں یہ بات درست ہے کہ مابعد جدید صورت حال میں احیا پرستی، بنیاد پرستی یا علیحدگی پسندی کو اخلاقی جواز اور فکری سہارا مل سکتا ہے۔ مگر ان تمام خطرات سے آگاہ رہتے ہوئے ادبی متن کے پھیلتے ہوئے انتہا درجہ وسیع دائرے کو محدود نہیں کیا جا سکتا۔ اس موقع پر تنقیدی طریقِ کار کے نقطہ نظر سے ایک اہم سوال یہ اٹھایا جا سکتا ہے کہ نسلی، طبقاتی یا جنسی بنیادوں پر لکھے جانے والے متن کی عملی تنقید میں تعین قدر کا معیار کیا ہو؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ موضوعاتی وابستگی کے ادب اور زبان کے حوالے سے لکھے جانے والے متن میں بھی مابعد جدید شعریات کے بنیادی اصول اپنا کام کرتے رہیں گے اور دوسرا جواب یہ کہ مابعد جدید تنقید کا طریق کار اقداری کے مقابلے میں ترجیحی طور پر توضیحی ہوگا۔

مابعد جدیدیت جب آفاقیت اور ہمہ گیری کے نوآبادیاتی رویے سے انحراف کرتی ہے تو اس کی مراجعت تہذیب اور ثقافت کے حوالے سے ماضی کی طرف بھی ہوگی۔ اس لیے حوالہ خواہ تلمیح کا ہو، اپنی زمین سے وابستگی کا یا کہاوتوں اور دیومالائی قصوں کا، ان سب کو ماضی کی طرف مراجعت کا نام دینا ہی زیادہ مناسب ہوگا۔ مشرق و مغرب میں بلا امتیاز تلمیح کے جامع اور دوررس استعمال کی دیرینہ روایت رہی ہے۔ مگر یہ روایت مابعد جدید نقطہ نظر کے لیے اس وقت قابل توجہ بنتی ہے جب اس کے ذریعے ماضی یا ماضی کے مفروضات اور مسلمات ثقافتی یا ادبی متن کے طور پر نمودار ہوتے ہیں اور کسی دوسرے متن کی تشکیل کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ اردو شاعری میں مشرقی تہذیب و ثقافت مذہبی معتقدات، الہامی کتب، اور اسطوری واقعات کی اتنی جامع اور گنجان تـلـمیـحیں موجود ہیں جن کی درجہ بندی کے ذریعہ شعوری اور لاشعوری طور پر تلمیحی محرکات کی کارفرمائی کے عقدے نئے اور پرانے متون کے مطالعے میں کھولے جاسکتے ہیں۔ مابعد جدیدیت تلمیح کو براہ راست زیر بحث نہیں لاتی بلکہ اس کے وسیلے سے ثقافتی متن کو موضوع بناتی ہے۔ اب دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ثقافتی متن کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور اس میں ثقافتی اداروں کے ساتھ معتقدات اور مسلمات کا کیسا جال پھیلا ہوا ہے۔ اس بات کو اختر الایمان کی ایک نظم ''کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام'' کے چند مصرعوں کی مدد سے کسی حد تک سمجھا جاسکتا ہے:—

> برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ/ بھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں
> گے/ موت سے ہم نے ایک تعاون کر رکھا ہے/ سڑکوں پر ہر لمحہ ایک
> میت جاتی ہے/ پس منظر میں کیا ہوتا ہے نظر کہاں جاتی ہے/

یا یہ مصرعے کہ:

> پھولوں کی خوشبو سے کیا کیا یاد آتا ہے/ چوک میں جس دن پھول
> پڑتے سڑتے تھے/ خونی دروازے پر شہزادوں کی پھانسی کا اعلان ہوا
> تھا/ یہ دنیا لمحہ لمحہ جیتی ہے/ دلی کی گلیاں ویسی ہی آباد شاد ہیں سب/

دن تو کالے پروالے بگلے ہیں/ جو سب لمحوں کو/ اپنے پنکھوں میں
موند کے آنکھوں سے اوجھل ہوجاتے ہیں/ چاروں جانب رنگ
رنگ کے جھنڈے اڑتے ہیں/ سب کی جیبوں میں انسانوں کے
دکھ درد کادرماں/ خوشیوں کا نسخہ بندھا پڑا ہے/ لیکن ایسا کیوں
ہوتا ہے/ جب نسخہ کھلتا ہے/ ۱۸۵۷ء جاتا ہے/ ۱۹۴۷ء آجاتا ہے/—

اس متن میں تاریخیت کی کارفرمائی واضح ہے مگر یہ تاریخیت محض تاریخیت نہیں، بہت اہم تاریخی اور ثقافتی متن کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ جیسے مصرعے سے جہاں ایک طرف مہاتمابدھ اور عیسیٰ مسیح کی روایت سے مربوط تاریخی اور مذہبی متن کی سنجیدگی ابھرتی ہے وہیں پھبنسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے، جیسے مصرعے سے اہمال اور لایعنیت کا دائرہ کھینچ دیا گیا ہے۔ اسی طرح خونی دروازہ اور شہزادوں کی پھانسی کے اعلان کا ذکر اور پھر اس کے بعد دلی کی گلیاں ویسے ہی آباد شاد ہیں سب، کا حالیہ منظر، تضاد، کشمکش اور آئرنی (Irony) کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ جو تہذیبی حوالوں کے ساتھ اپنی بین التونی منطق کے اعتبار سے مانوس صورتِ حال میں حیرت، عبرت اور آگہی کا احساس اجاگر کردیتا ہے۔ بعد کے مصرعوں میں نعروں، منصوبوں، وعدوں، خوش آئندہ خوابوں کی صورت میں انسان جس طرح اپنے دکھ درد کا درماں ڈھونڈھ لیتا ہے، فریب اور فریب شکستگی کی اس پوری فضا کو دو بڑے تاریخی اور تہذیبی متن ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء کی شکنجے میں رکھ کر پاش پاش کردیا گیا ہے— یہ اور اس طرح کے اختر الایمان کے بعض اور متن، شاعر کا وہ امتیاز بن جاتے ہیں جن کو مابعد جدید صورت حال اور تصور ادب کے حوالے سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا بھی جاسکتا ہے اور ان کی توجیہ بھی قرار واقعی انداز میں کی جاسکتی ہے۔

نئی غزل کے کچھ ایسے اسالیب جو نسبتاً بعد کے زمانے میں سامنے آئے ہیں ان میں بھی اپنی زمین اور اپنے مذہبی ورثے کو ثقافتی متن کے طور پر استعمال کرنے کی مثالیں بہت نمایاں ہیں۔ تفصیلی مثالوں سے احتراز کرتے ہوئے عرفان صدیقی کے چند شعر اس

ضمن میں ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

ندی سے پھول نہ گنج گہر نکلتا ہے
جوطشت موج اٹھاتا ہوں سر نکلتا ہے
یہ کس نے دست بریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام شہر میں نخل دعا نکل آئے
یہ سرخ پھول سا کیا کھل رہا ہے نیزے پر
یہ کیا پرند ہے شاخ شجر پہ وارا ہوا

ان اشعار میں ایثار، قربانی یا کربلا کی کھوئی ہوئی روایت کی بازیافت کا عمل موجود ہے۔ جدید تنقید اس نوع کے شعروں کو علامت کے خانے میں رکھ کر مرکز کے بجائے محیط پر مبنی تعبیر کی صورتیں پیدا کرتی ہے۔ اگر آپ آخری شعر کو ایک بار پھر پڑھیں کہ 'یہ سرخ پھول سا کیا کھل رہا ہے نیزے پر یہ کیا پرند ہے شاخ شجر پہ وارا ہوا'، تو پتہ چلتا ہے کہ لسانی ساخت یا دلالتی منطق سے اس میں بالکل نامانوس اور سیال سامعروض بنانے کی کوشش نمایاں ہے۔ اس قسم کی لسانی منطق کو ساخت کی سطح پر لانے کی کوششیں فرحت احساس، ثروت حسین اور محمد اظہار الحق کی غزلوں میں بھی جگہ جگہ سامنے آتی ہیں۔ اظہار الحق کے دو شعر ہیں کہ:

سنہری نیند سے کس نے مجھے بیدار کر ڈالا
دریچہ کھل رہا تھا خواب میں دیوار کر ڈالا
مری اترن سے اپنی ستر پوشی کر رہا ہے وہ
مرے طرزِ غزل نے کیا اسے نادار کر ڈالا

پہلے شعر میں سنہری نیند کے پیکر کی منطق کہیں خارجی حقیقت میں نہیں بلکہ خود شعر میں ہی خواب میں دریچہ کھلنے کے بیان میں موجود ہے اور بیدار کرنے میں کھلتے ہوئے دریچے کو دیوار میں تبدیل کرنے کا جواز دیکھا جاسکتا ہے۔ اس نوع کے اشعار لسانی ساخت کے اعتبار سے نہ صرف یہ کہ اپنا جواز آپ بن جاتے ہیں بلکہ لسانی یا نشانیاتی ساخت کے ان

نمونوں کے لیے کسی خارجی معروض کی صحیح یا غلط ترجمانی کی گنجائش بھی نہیں پیدا ہو پاتی۔ شعری متن میں اس لسانی طریق کار کی مثالیں غزلوں سے زیادہ نظموں میں ملتی ہیں۔ عادل منصوری، ثروت حسین اور صلاح الدین پرویز کی نظموں کا مطالعہ لسانی حقیقت کو تشکیل دینے کے نت نئے طریقے سامنے لاسکتا ہے۔ عادل منصوری نے اپنی مشہور نظم ''حشر کی صبح درخشاں ہو مقامِ محمود'' میں زمانی اور مکانی حوالوں کو خلط ملط کر کے زمان کو مکان اور مکان کو زمان میں منقلب کرنے کا بہترین تجربہ کیا ہے۔ خود اس مصرعے میں حشر کی صبح درخشاں کو مقام محمود بتا کر صبح کے زمانی حوالے کو مقامِ محمود کے مکانی حوالے میں تبدیل کیا گیا ہے۔

معاصر فکشن میں اس لسانی طریق کار کے استعمال کا رجحان بہت واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے، اس لیے نیا فکشن کسی خارجی حقیقت کی ترجمانی کے بجائے لسانی مدلول کی تلاش بنتا نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں نیر مسعود کے متعدد افسانوں اور عبداللہ حسین کے ناول 'قید' کے متن میں تشکیل کی یہ صنعت شعوری طور پر استعمال کی گئی ہے۔ قاضی افضال حسین نے مابعد جدید ادب سے متعلق اپنے مضمون میں اس طرح کے افسانوی متن کی یافت میں قصہ کے اسباب وعلل سے زیادہ نتائج کو کارگر دکھایا ہے، جس کی توثیق 'قید' نام کے ناول کے متعدد بیانات سے ہوتی ہے۔ مثلاً یہ کہ عبداللہ حسین قصہ کے بیان میں حتمی بیانات کے بجائے راوی کے ایسے زاویۂ نظر پر انحصار کرتے ہیں جو راوی کا زاویۂ نظر ہونے کے ناطے غلط بھی ہوسکتا ہے اور درست بھی۔ بیان کی پیش بندی کی ایک مثال اس طرح ہے۔

> اس کے بعد جو کچھ ہوا وہ ایک پراسرار واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واقعہ یا اس کا سبب کسی کے علم میں نہ آیا۔ محض اس کے نتائج دیکھنے میں آئے۔ جو اصل واقعہ سے بھی زیادہ اسرار کے حامل تھے۔ بہر حال جو کچھ دنیا کے سامنے پیش آیا اس کا حال یوں ہے''

اب ذرا اس طریق کار کا استعمال دو بالکل نئے افسانوں میں ملاحظہ کیجیے۔ اسد محمد خاں،

اپنے افسانے 'وقائع نویس' میں راوی کے اس بیان سے پوری کہانی کا زاویہ اس طرح تبدیل کر دیتے ہیں:

> پیارے قارئین! زیادہ خوش ہونے کی ضرورت نہیں۔ میں یہ قصہ یہاں بیٹھ کر سنا رہا ہوں اس لیے یوں سنایا ہے اگر وہاں ہوتا تو دوسری طرح سناتا ویسے آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ ادھر ادھر میں کوئی فرق نہیں۔ دوبے سالا ٹھیک ہی کہتا ہے، ادھر بھی یہی ہے بائی گاڈ، کوئی ڈفرنس نہیں۔ ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں دونوں سسرے۔

اسی طرح خالدہ حسین اپنے ایک بالکل تازہ طبع شدہ افسانے 'مصروف عورت' کا آغاز اس طرح کرتی ہیں:

> میں ایک مصروف عورت ہوں اب میں آپ سے درخواست کروں گا کہ یہ لفظ 'عورت' قوسین میں کر دیجیے۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ مجھے صرف ایک مصروف وجود سمجھا جائے۔ چلئے تو میں ایک مصروف ہوں۔ یہ مجھے بار بار اس لیے نہیں کہنا پڑ رہا ہے کہ مجھے اس حقیقت پر کسی قسم کا شک ہے۔ دراصل میں نے کبھی کہیں تھوڑی سی منطق پڑھ لی تھی، اب میری ہر بات خود بخود تین بیانات میں تقسیم ہو جاتی ہے۔

ان دونوں مثالوں میں راوی کا واقعات کی عدم قطعیت پر اصرار متن کے طرز وجود کو اہمیت دینے پر مرتکز ہے۔ جدید تنقید اس قسم کے افسانوں میں علامتی منطق تلاش کرنے کی کوشش کرتی ہے مگر زبان کے استعمال کے یہ مابعد جدید رویے متن کی متنیت کو مستحکم کرنے کی طرف زیادہ مائل نظر آتے ہیں۔ افسانے کے متن میں لسانی تشکیل کی انفرادی اور بڑی حد تک غیر قطعی منطق کا استعمال خالدہ حسین کے علاوہ رشید امجد، حسن منظر، سید محمد اشرف اور شوکت حیات کے بیانیہ میں متعدد جگہوں پر ملتا ہے۔ نئے ناولوں اور افسانوں کی مابعد جدید قرأت اس رویے کی کارفرمائی کو کچھ اور جامع اور منضبط انداز میں سامنے لا سکتی ہے۔

مابعد جدید تنقید کی ضابطہ بندی اور طریق کار کی جستجو اس وقت تک مکمل نہ ہوگی

جب تک متن کی قرأت کے نئے نظریات سے استفادہ نہ کیا جائے اور یہ نہ دیکھا جائے کہ مابعد جدیدیت کی شعریات کے لیے مابعد ساختیاتی اور لاتشکیلی سرچشموں سے کیوں کر استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ اس موضوع پر اب تک جو کتابیں یا تحریریں دستیاب ہیں ان میں اہاب حسن، لیوتار، جیمسن، جولیا کرسٹیوا اور امبرٹو ایکو، کی تحریروں کو خاصی شہرت حاصل ہو چکی ہے۔ اردو میں مابعد جدید ادب کی شناخت پر معدودے چند مضامین لکھے گئے ہیں۔ پچھلے برسوں میں نئے نظریات پر ہندوستان اور پاکستان میں جو تحریریں سامنے آئیں ان میں عموماً مابعد جدیدیت کی شعریات پر توجہ نہیں ملتی۔ پروفیسر نارنگ کی کتاب ساختیات، پس ساختیات، کے ساتھ مشرقی شعریات کے ابواب کا اضافہ مغربی شعریات کو مقامی اور تہذیبی حوالوں سے دیکھنے کی ایک ایسی مثال ملتی ہے جس کی مدد سے اصول وضوابط کا استخراج زیادہ مشکل نہیں رہتا۔ دیویندر اسر کے مضامین میں مابعد جدید ثقافت اور صورتِ حال کی بلند آہنگی کچھ اتنی نمایاں ہوئی ہے کہ ادب کا سیاق وسباق قدرے پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ تاہم اس نوع کی تمام تحریروں نے ادب کے بدلتے ہوئے منظر نامے کو پیش منظر میں لا کھڑا کیا ہے۔ اس لیے ادبی اظہار کے حدود، اور لسانی طریق کار کی اس بدلی ہوئی صورتِ حال میں مابعد جدید تنقید کی تشکیل کا دروازہ یقیناً کھل گیا ہے۔ فکشن کے مطالعے میں مابعد جدید رویوں کا عمل دخل نسبتاً نمایاں اور فکشن کا متن بنانے کے نئے رویوں نے فنی سطح پر معتد بہ ذخیرہ کتابوں اور رسالوں کے صفحات میں فراہم کرنا شروع کر دیا ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ شعری متن کے مابعد جدید اصولوں کو از سر نو تشکیل دیا جائے۔ تا کہ پورے اردو ادب کے مطالعہ اور تفہیم کا نیا منظر ایک جامع شعریات کی شکل میں مرتب ہو سکے۔

☆☆☆

اردو تنقید اور نو آبادیاتی فکر

اردو میں ادبی تنقید کی تاریخ گذشتہ سو سال کے عرصے میں جن انقلاب آفریں تبدیلیوں سے دوچار ہوئی ہے۔اس کے نتیجے میں یہ بات بڑی آسانی سے کہی جاسکتی ہے کہ اردو کے ادبی اور شعری سرمایے کی تفہیم اور اچھی یا بری شاعری کی پہچان کے پیمانے دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں لکھی جانے والی تنقید کے برابر رکھے جاسکتے ہیں ،لیکن اس پورے زمانے میں ہم نے مشکل سے ہی پیچھے پلٹ کر یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ ہم نے اپنے اپنے ادب اور تہذیب کو سمجھنے اور اس کی حیثیت متعین کرنے کی خاطر جو اصول و معیار متعین کیے وہ کس حد تک ہمارے اپنے کلاسیکی سرمایے سے اخذ کیے گئے تھے ۔گذشتہ برسوں میں نو آبادیاتی فکر کے حوالے سے مشرق و مغرب کی مختلف زبانوں میں اپنی ادبی تاریخ پر نظر ثانی کرنے اور ادب کو تہذیبی و ثقافتی اظہار کے طور پر دیکھنے کا جو سلسلہ شروع ہوا ہے اس کے نتیجے میں ،تہذیبی سیاق و سباق میں ادبی نظریہ سازی کے محرکات کا مطالعہ ایک خاص اہمیت کا حامل ہوگیا ہے۔

سنہ ساٹھ کی دہائی میں فرانز فینن کی کتاب "The Wreched of the Earth" نے لوگوں کی توجہ اس بات کی طرف مبذول کرائی کہ تیسری دنیا کے پس ماندہ ممالک بالخصوص وہ ممالک جو برطانوی یا مغربی استعمار کے زیر نگیں رہے ،ان میں مغربی فکر کے زیر اثر خود اپنی تاریخ اور اپنے ماضی کے مطالعے کا انداز کس طرح حکمراں طاقت

اور اقتدار کے تابع رہا اور ان ملکوں میں اپنے ماضی اور حال کی تاریخ کو نئے سرے سے لکھنے کے کیسے کیسے رویے سامنے آئے۔ستر کی دہائی میں ایڈورڈ سعید کی کتاب "Orientalism" نے اس انداز فکر کو زیادہ مربوط اور منضبط انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب میں فوکو کے نظریہ صداقت،نظریۂ علم اور نظریۂ اقتدار کے ارتباط سے استفادہ کرتے ہوئے اس بات کا احساس دلایا کہ محکوم قوم کے اعمال،اندازفکراوراظہاری وسائل کیوں کراقتدار یا حاکم قوم کے زیر اثر تبدیل یا مسخ ہوتے چلے جاتے ہیں۔برطانوی سامراج نے زیر اقتدار قوموں کے لسانی اظہار اور طرز فکر کو سیاسی کنٹرول کے وسیلے کے طور پر کس طرح استعمال کیا؟اس کا تجزیہ کرنے کے دوران برطانوی نو آبادیات میں مذہب،تہذیب،تاریخ،ادب اور سماجی مطالعات کے نہایت وسیع اور متنوع سلسلے کا احاطہ کیا گیا ہے۔لیکن یہاں صرف اس پہلو سے سروکار رکھنے کی کوشش کی جائے گی جس کا تعلق ادبی تاریخ اور ادبی شعری نظریہ سازی کے محرکات وعوامل سے ہے۔

انیسویں صدی کا نصف آخر اردو کے شعر وادب کی نظریہ سازی کے ضمن میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔۱۸۵۷ء کے بعد کے زمانہ میں اردو تنقید تذکرہ نویسی کے دور سے باہر نکلی۔اسی زمانے میں اردو کے کلاسیکی ادبی سرمایے کے مربوط اور مبسوط جائزے کا سلسلہ شروع ہوا،اور اسی دور میں مغرب کے بعض ادبی نظریات اور تنقیدی رویوں کو عالمی اور آفاقی اصول ومعیار کی حیثیت حاصل ہوئی۔اس انداز فکر کے اثرات اتنے ہمہ گیر اور دوررس ثابت ہوئے کہ تقریباً سو سال تک اردو کے نظریہ شعر وادب میں مغربی فکر کو واحد تفہیمی طریق کار کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔نتیجے کے طور پر کسی نے اردو کی شعری اصناف میں زوال آمادگی کے عناصر تلاش کیے،کسی نے قصیدہ،مثنوی اور مرثیہ کو از کار رفتہ قرار دیا،کسی نے ہماری شاعری کی سب سے توانا اور مستحکم صنف غزل کو مغربی نظم گوئی کے پیمانوں پر پرکھنے کی کوشش کی،کسی نے اردو شاعری کے بڑے حصے کو جاگیردارانہ معاشرے کی عکاسی کا نام دیا،کسی نے شاعری کو محض سماجی اظہار کے طور پر دیکھنے کا انداز اختیار کیا اور

اس کے ردعمل میں دوسرے حلقے نے ادب میں جنسی اور نفسیاتی محرکات کی اہمیت منوانے کی کوشش کی۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ کبھی مغرب کی رومانی شعری تحریک کے زیر اثر مرتب ہونے والے اصولوں کو قطعی اصولوں کا اعتبار حاصل ہوا، کبھی ہر طرح کی شاعری کو شاعری کی تین آوازوں کے چوکھٹے میں رکھ کر دیکھنے کو مقبولیت حاصل ہوئی اور کبھی علامت، تناؤ، قول محال اور ابہام کو ہر فنی اظہار کی تفہیم کے ایسے وسیلوں کے طور پر استعمال کیا گیا گویا یہی اندازِ مطالعہ ناگزیر آفاقی طریق کار ہوسکتا ہے۔ تنقید کے مغربی اصول وضوابط اور شعری تدابیر نے اردو میں ادبی تفہیم اور تعین قدر کو یقینی طور پر نئی بلندیوں سے آشنا کیا۔ مگر افکار و نظریات کی ہماہمی میں اس بات سے یکسر صرف نظر کیا گیا کہ ادب کے کون سے نظریات ایسے تھے جو ہماری اپنی تہذیب وثقافت سے اخذ کیے گئے تھے اور ان نظریات میں کون سے ایسے عناصر شامل ہوئے جن کا ہماری ثقافتی قدروں سے دور کا بھی واسطہ نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ ان سوالات کا جواب ہمیں اردو تنقید کی موجودہ صورت حال میں نہیں بلکہ اس کے محرکات میں ملے گا۔ اس کے لیے ہمیں سو سال پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھنا ہوگا اور ان عوامل کا تجزیہ کرنا ہوگا جن کی تشکیل میں سرسید، حالی، محمد حسین آزاد اور شبلی جیسے بنیاد گذاروں کا رول سب سے زیادہ اہم اور نمایاں ہے۔

مغربی استعماریت کو حتمی اور کلی حیثیت یوں تو ۱۸۵۷ء میں حاصل ہوئی مگر اس سے پہلے کی لسانی اور تعلیمی پالیسی نے مغربی تہذیب کی برتری کا اعتبار قائم کرنا شروع کر دیا تھا۔ فورٹ ولیم کالج، رائل ایشیاٹک سوسائٹی، اورینٹل سیمیزی، دہلی کالج، کلکتہ مدرسہ اور بنارس اور آگرہ کے کالجوں کی ظاہری مشرقیت پسندی اور تعلیمی خدمات نے ایک ایسی فضا قائم کر دی تھی کہ ایک بڑے علمی حلقے کو اس نوع کا کوئی برطانوی اقدام نہ صرف یہ کہ شک وشبہے سے بالاتر نظر آنے لگا تھا بلکہ اس نوع کے اقدامات میں ہی اسے ہندوستانی عوام کی تعلیمی اور تہذیبی فلاح وبہبود کا راستہ دکھائی دینے لگا تھا۔ ہندوستانی تہذیب اور اردو ادب کی تاریخ کے سیاق وسباق میں سرسید ان کے معاصرین کے لیے اس نوع کی برطانوی کوششیں غیر معمولی طور پر اطمینان قلب کا باعث تھیں۔ سرسید نے تہذیب

وثقافت کے جو معانی متعین کیے اس میں اقلیت پسندی اور مغربی تجربیت کو مرکزی حیثیت حاصل ہوئی۔ان کی فطرت پسندی بھی اسی تجربیت کی زائیدہ تھی۔سرسید کے اس اندازِ فکر کا مسلمانوں کے مذہبی طبقے پر کیا ردِعمل ہوا اس کا اندازہ علما کی رایوں ،فتووں اور اکبرالہ آبادی کی شاعری سے لگایا جاسکتا ہے۔اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ ایسا نہیں کہ برطانوی اقتدار کی طرف سے رائج کیے جانے والے فکری اور تہذیبی رویوں کے سلسلے میں مزاحمت کا انداز اختیار نہیں کیا گیا۔تہذیبی اور مذہبی طور پر سرسید نے اپنے اندازِ فکر کا جواب مسلمانوں کی بعض تعقل پسند تحریکوں میں ڈھونڈھا۔انہوں نے مسلمانوں کے فرقہ معتزلہ کے مذہبی شارحین کو نمونہ سمجھا اور غیر روایتی علما ،زمخشری کی تفسیر 'الکشاف' اور کسی حد تک شاہ ولی اللہ محدث دہلوی کی مجددانہ کوششوں کو اپنا طریق کار اور تاریخی جواز بنایا۔سرسید کا تصورِ ادب بھی ان کے تصورِ تہذیب کا ایک حصہ تھا اس لیے اپنے زمانے میں وہ ادبی نظریہ سازی کی مغربی کوششوں کا خیر مقدم کرتے اور اپنے ماضی کے ادبی سرمایے سے بے اطمینانی کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔

جہاں تک ادبی فکر کا سوال ہے ،اس کی تبدیلی کا سب سے نمایاں اظہار کرنل ہالرائڈ اور محمد حسین آزاد کی نظمِ جدید کی تحریک کے ذریعہ سامنے آیا انجمن پنجاب کے پلیٹ فارم سے محمد حسین آزاد کی تقریر'' کچھ نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں خیالات'' اور خود کرنل ہالرائڈ کے بیانات ،سے ان محرکات وعوامل کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔اپنی تقریر میں محمد حسین آزاد نے اردو شاعری کے نقائص کا اعتراف کیا اور انگریزی شاعری کی تقلید کو واحد راہ نجات بنا کر پیش کیا۔انہوں نے کہا کہ:

> ''تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے مگر نئے انداز کے خلعت وزیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔''

انھوں نے غزل کی روایتی شاعری کو پوری اردو شاعری کی زبوں حالی کے نمونے کے طور پر پیش کیا اور مسلسل بیان کی اہلیت رکھنے والی تمام شعری اصناف سے صرف نظر کرتے ہوئے انگریزی نظموں کی تقلید اور دوسرے لفظوں میں مغربی تہذیب وادب کا اعتراف کچھ اس طرح کیا کہ ان کو اپنی شعری روایت بے وقعت نظر آئی:

> ''جب میں زبان انگریزی میں دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب و مضامین کو نثر سے زیادہ خوبصورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں کہ کلام میں جان ڈال دیتے ہیں اور مضمون کی جان پر احسان کرتے ہیں۔ لیکن ہمیں کیا، سن کر ترسیں، اپنے تئیں دیکھ کر شرمائیں۔ کاش ہم جو ٹوٹی پھوٹی نثر لکھتے ہیں، اتنی قدرت نظم پر بھی ہو جائے جس کے اعلیٰ درجے کے نمونے انگریزی میں موجود ہیں''۔

آزاد کے ان بیانات کی بنیاد اگر صرف ان کی اپنی ذہنی اختراع ہوتی جب بھی کوئی بات نہ تھی، مگر جب ہماری نگاہ کرنل ہالرائڈ کی تقریر کے ان الفاظ پر پڑتی ہے جو محفل مشاعرہ میں سنائی گئی تو حقیقت حال زیادہ صاف ہو جاتی ہے، اور پتہ چلتا ہے کہ آزاد کی زبان سے ہی درحقیقت ہالرائڈ کی آواز سنائی دیتی ہے:

> ''آپ غور کریں کہ ہمارے دیہاتی مدارس میں ایک منتخبات اردو نظم جس میں اخلاق ونصیحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کھینچی گئی ہو، درس میں داخل نہیں ہو سکتی۔ کیا اس قسم کا انتخاب سودا، میر تقی میر، ذوق، غالب کی تصانیف سے مرتب ہو سکے گا؟ تو حسب الہدایت دریافت کیا جاتا ہے کہ شعرائے زمانۂ حال سے خاص مدارس کے لیے ایک ایسی تصنیف کا کام سرانجام ہو سکتا ہے یا نہیں؟ اگر اس طور پر مدارس سرکاری کے وسیلے سے دیسی نظم کا رواج عام اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے، اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے ختم ہو جائے تو بڑی اچھی بات ہوگی''۔

ہالرائیڈ کی اس تقریر میں اردو شاعری کے سرمایے کو بہ نظر تحقیر دیکھنے کا جو رویہ ملتا ہے اس میں ہندوستانیوں کو عام فہم، سہل اور سطحی انداز کی شاعری فراہم کرنے پر زور ہے، اور ساتھ ہی سودا، میر، غالب اور ذوق جیسے شعراء کے کلام کو فروتر ثابت کرنے کا وہ رویہ موجود ہے جو ماضی قریب تک کے ادبی اور تہذیبی سرمایے کو قابلِ نفریں ٹھہرانے کے مترادف ہے۔ کلاسیکی ادب کے انتخاب کو واہیات قرار دے کر اس کا تدارک انگریزی شاعری کے انداز کی ان نظموں سے کرنے کا مشورہ دیا گیا ہے جن کے لیے طفل تسلی کے طور پر 'دیسی نظم' کا عنوان استعمال کیا گیا ہے۔ محمد حسین آزاد اپنی تقریر میں ہالرائڈ کے ان خیالات کی محض توثیق نہیں کرتے بلکہ اپنے شعری سرمایے پر شرمندہ ہونے اور انگریزی جیسی نظموں کے لیے ترسنے تک کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ جب آزاد کی تقریر اور انجمن پنجاب کے مناظمے کی خبریں شائع ہوتی ہیں تو سرسید بھی آزاد کے نام اپنے ایک خط میں ان کاوشوں کا خیر مقدم اس طرح کرتے ہیں:

> ''میری نہایت قدیم تمنا اس مجلس مشاعرہ سے برآئی۔ میں مدت سے چاہتا تھا کہ ہمارے شعراء نیچر کے حالات کے بیان پر متوجہ ہوں.....ضرور ہے کہ انگریزی شاعری کے خیالات اردو زبان میں ادا کیے جائیں''۔

نیچر کے حالات سے سرسید کی مراد کیا تھی اور نیچر، حقیقت نگاری عقلیت پسندی اور تجربیت کے اشتراک سے سرسید کس طرح کا تہذیبی اور ادبی شعور عام کرنا چاہتے تھے، اسے سرسید کے اس تصور تہذیب کے تناظر میں زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جاسکتا ہے جسے انہوں نے مذہبی، سماجی، تعلیمی اور ادبی نظریات کے ساتھ مربوط کر کے ایک مرتب نظام فکر میں ڈھالنے کی کوشش کی تھی۔ یہاں صرف ایک حوالہ کافی ہوگا جس میں ڈاکٹر سید ظفر حسن نے اپنی کتاب ''سرسید اور حالی کا تصور فطرت'' میں طویل تجزیاتی جائزے کے بعد اپنا نتیجہ اس طرح پیش کیا ہے:

> ''سرسید پہلے مسلمان تھے جنہوں نے مغربی افکار کو مسلمانوں سے

قبول کروانے کی خاطر مہم چلائی، اور ایک منظم تحریک کی بنیاد ڈالی
.....اور یہ کہ......سرسید کی تمام خیال آرائیوں کی بنیاد دو لفظوں پر
تھی، ایک تو فطرت اور دوسرے عقل۔ فطرت کو انہوں نے
خصوصیت کے ساتھ ہر چیز کا معیار بنایا تھا الخ....''

شمس الرحمٰن فاروقی نے 'آب حیات' کے حوالے سے ادبی استناد بندی، نظریہ سازی اور تاریخ نویسی، کی تہ نشیں موجوں کی شناخت کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے تمہید کے طور پر یہ بات واضح کی ہے کہ برطانوی سامراج ہندوستان میں کس طرح کا مثالی انسان پیدا کرنا چاہتا تھا۔ اس ضمن میں انہوں نے مرزا ہادی رسوا کے ناول 'شریف زادہ' کے نیم خودسوانحی کردار مرزا عابد حسین کی مثال پیش کی ہے جس کو رسوا نے انگریزوں کے وفادار، سیاسی طور پر درست، اخلاقی اعتبار سے مکمل، سرکاری ملازمت سے وابستہ اور اردو شاعری جیسی کسی دیسی چیز کو ناپسند کرنے والے شخص یا کردار کی حیثیت سے ابھارا ہے۔ محمد حسین آزاد ذاتی حد تک اس کردار سے مختلف ضرور دکھائی دیتے ہیں مگر فاروقی کا خیال ہے کہ نظریہ شعر کی استناد بندی میں 'آب حیات' کے ذریعہ آزاد نے وہی رول ادا کیا جس طرح کا رول مرزا عابد حسین جیسا کوئی شخص ادا کر سکتا تھا۔

نوآبادیاتی فکر کی ترویج و اشاعت کے معاملے میں محمد حسین آزاد کے استغراق کا یہ عالم ہے کہ جدید نظم کی پوری تحریک میں ان کی نگاہ سے نظم نگاری کی وہ اردو روایت یکسر اوجھل ہو جاتی ہے جس کی مثال کے طور پر قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبرآبادی تک کی کاوشوں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ آزاد نے اپنی تحریک میں ویسے تو مثنوی کی ہیئت کو موزوں اور مناسب سمجھا اور استعمال کیا لیکن اردو نظم کی روایت میں شامل شہر آشوب اور نظم کی مختلف اور متنوع ہیئتوں میں پیش کیے جانے والے نمونوں سے اغماض برتا۔ اس ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ نظم نگاری کے جو قابل توجہ اور اہم نمونے نظیر اکبرآبادی نے پیش کیے تھے ان کو نظر انداز کیا گیا۔ اس کا سبب یہ پیش کیا گیا کہ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی کتاب 'گلشن بے خار' میں نظیر کو بازاری اور سوقی شاعر قرار دیے جانے کے بعد نظیر کی

شاعری کو اردو کے اشرافیہ نے ٹاٹ باہر کر دیا تھا۔ حالاں کہ ہالرائڈ یا آزاد یا حالی جس نوع کی نظموں کی ترویج میں مصروف تھے اس کی روایت نظیر کے یہاں موجود تھی جس کو صرف نام نہاد اخلاقی تصور کی بھینٹ چڑھانے کی کوشش کی گئی۔

الطاف حسین حالی نے مقدمہ شعروشاعری میں اصولی اور اطلاقی دونوں اعتبارات سے ادبی نظریہ سازی، روایت کے جس شعور اور جس وقت نظر کے ساتھ کی ہے وہ ہماری نگاہوں سے مخفی نہیں۔ لیکن حالی بھی جس طرح پیروی مغربی کو اردو شاعری، اور نئی معیار بندی کا پیمانہ بنا کر پیش کرتے ہیں وہ بھی غیر شعوری طور پر امپیریل ایجنڈا کی تکمیل میں تعاون دینے کے سوا اور کچھ نہیں۔ ادبی استناد بندی کے جو معیار 'آب حیات' اور 'مقدمہ شعروشاعری' کے ذریعہ قائم ہوئے انہوں نے آج تک ہماری تنقید کو اپنی گرفت میں رکھا ہے۔ آزاد کی تاریخ نگاری میں ان کی زبان اور اسلوب بیان کا جو موثر اور توانا رول تھا کم وبیش وہی رول حالی کی منطقیت اور استدلال نے مقدمہ شعروشاعری کے ذریعہ ادا کیا۔ محمد حسین آزاد تو ذاتی طور پر اپنے والد کے معتوب ہونے اور اپنے آپ کو معرض خطر میں پانے کے شکنجے میں کسے ہوئے تھے مگر حالی ذاتی اور نفسیاتی طور پر اس طرح کی کسی ذہنی اسیری کے شکار نہیں تھے۔ تاہم اپنی تمام مشرقیت پسندی، تہذیبی اور ثقافتی بیدار مغزی اور نیک نیتی کے باوجود امپیریل ایجنڈا کے فروغ میں معاون ومددگار ثابت ہوئے انہوں نے اقتدائے مصحفی ومیر سے نجات حاصل کرنے اور پیروی مغربی کرنے کی جو وکالت اپنے ایک شعر میں کی تھی اس کو نظریاتی طور پر فروغ دینے کی کوشش کی امپیریل ایجنڈا کے نفاذ کا منصوبہ ایسا غیر دانش مندانہ نہ تھا کہ اس کے زیر اثر بغیر کسی دلیل اور حاجت کے محکوم قوم کو اپنے ماضی اور اپنی روایت سے انحراف کا پیغام دے دیا جاتا۔ چنانچہ سب سے پہلے کلاسیکی ورثے کو بے وقعت ثابت کرنے کی مہم روایت شناس اور کلاسیکی شعور رکھنے والے عالموں اور ادیبوں کے ذریعہ چلائی گئی اور بعد کے مرحلے میں راہ نجات کے طور پر مغربی فکر اور ادبی اصول ومعیار کو آفاقی معیاروں کی حیثیت سے قبول کرنے کی تلقین کی گئی حالی نے اچھے شعر، اچھے شاعر اور شعر کی تاثیر سے متعلق جو بحثیں اٹھائیں ان میں مغربی فکر کو

مرکزی حیثیت سے پیش کیا گیا۔شاعر کے لیے حالی تین شرطوں کو لازمی قرار دیتے ہیں ،ایک یہ کہ وہ تخیل کا استعمال کرے،دوسرے تفحص الفاظ میں لگا رہے اور تیسرے یہ کہ مطالعہ کائنات میں مصروف رہے۔ یہ تینوں پیمانے انگریزی کے ادبی نظریات سے آئے تھے۔ان پیمانوں کی پیش کش میں وہ جس طرح کی وضاحت کرتے ہیں اور مطالعہ کائنات کو جس طرح سطحی مشاہدے تک محدود کردیتے ہیں وہ مشرقی تصور کائنات کی یکسر نفی کرتا ہے۔اسی باعث ان کو قصیدہ،مثنوی اور غزل کی روایت میں جو نقائص نظر آتے ہیں ان میں سے بیشتر کا تعلق مشرق کے تصور کائنات سے ہے۔وہ سادگی،اصلیت اور جوش کو شاعری کی بنیادی خوبیوں کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں،مگر ابن رشیق،قدامہ،ابن خلدون اور دوسرے عربی اور فارسی کے مشرقی نظریہ سازوں کے نام لینے کے باوجود شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں ان کو نظیر نہیں بناتے۔وہ اپنی نظریاتی عمارت مغربی فکر کی بنیادوں پر استوار کرتے ہیں اور ملٹن کے حوالے سے سادگی،اصلیت اور جوش کو اس مدلل انداز میں اچھی شاعری کا پیمانہ بنا کر پیش کرتے ہیں کہ ان کی نظریہ سازی مغرب کی رومانی تحریک کے نظریات سے ہم آمیز ہو جاتی ہے۔شاید یہی سبب ہے کہ بعد کے اردو شاعروں میں اختر شیرانی،ساحر لدھیانوی اور مجاز کی شاعری،سادگی،اصلیت اور جوش کے پیمانے سے زیادہ ہم آہنگ معلوم ہوتی ہے۔اصلیت کی تعریف کرتے ہوئے انگریزی شاعر سے جو مثالیں وہ پیش کرتے ہیں ان میں انہیں بہترین نمونہ بھی انگریزی کے رومانی شاعر ورڈس ورتھ کی شاعری میں ملتا ہے۔ان کو ورڈس ورتھ کا کسی پھول کے مختلف اجزاء کے نام معلوم کرنے اور اسما کو حقیقت اور ماہیت کے طور پر جاننے کا عمل،اصلیت اور 'مطالعہ کائنات' نظر آتا ہے۔حالی شعر کی خوبیوں کا معیار ملٹن کے بنائے ہوئے ان رہنما اصولوں کو قرار دیتے ہیں جو اسکول کی سطح کی تدریس کی خاطر نظموں کے انتخاب کے ضمن میں پیش کیے گئے تھے،مگر وہ ان اصولوں کو علی الاخلاق قبول کر لیتے ہیں،اس کی تصدیق ایک یورپی محقق سے چاہتے ہیں اور میکالے کی رائے کو سند کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

ملٹن نے ان (خوبیوں) کو چند لفظوں میں اس طرح بیان کیا ہے۔وہ کہتا ہے

کہ شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو اور اصلیت پر مبنی ہو۔ ایک یورپین محقق ان لفظوں کی شرح اس طرح کرتا ہے ...... جس مقناطیسی کشش کا ذکر اس محقق نے ملٹن کے الفاظ کی شرح میں کیا ہے، لارڈ میکالے کہتے ہیں کہ وہ خود ملٹن ہی کے بیان میں پائی جاتی ہے۔

واضح رہے کہ یہ وہی لارڈ میکالے ہیں جنہوں نے اپنی تعلیمی پالیسی کے لیے ایسے طریق کار کے استعمال پر زور دیا تھا جس کے نتیجے میں ایسے ہندوستانی تعلیم یافتہ پیدا ہوسکیں جو رنگ و نسل کے اعتبار سے ہندوستانی اور کردار اور روح کے اعتبار سے برطانوی سامراج کا نوآبادیاتی ماڈل ہوں۔ حالی نے اگر نظریاتی تعبیر کو یہیں تک محدود رکھا ہوتا جب بھی غنیمت تھا، وہ مغربی پیمانوں کی بنیاد پر محمد حسین آزاد ہی کی طرح اردو کے کلاسیکی سرمایے کو ساقط الاعتبار ثابت کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتے۔ لکھتے ہیں:

> ''رہا وہ کلام جس میں نہ سادگی، نہ اصلیت نہ جوش، تینوں چیزیں نہ پائی جائیں، سو ایسے کلام سے ہمارے شعرا کے دیوان بھرے پڑے ہیں۔ کیوں کہ ہماری شاعری زیادہ تر اب دو قسم کے مضامین میں منحصر ہے، عشقیہ یا مدحیہ۔ عشقیہ مضامین اکثر غزل، مثنوی اور قصائد کی تشبیب میں باندھے جاتے ہیں۔ اور مدحیہ مضامین زیادہ تر قصائد میں۔ سو ان تینوں صنفوں میں شاعر کا کام یہ سمجھا جاتا ہے کہ جو مضامین قدیم سے بندھتے چلے آئے ہیں، اور بندھتے بندھتے بمنزلہ اصول مسلمہ ہوگئے ہیں، انہیں کو ہمیشہ بہ ادنی تغیر باندھتا رہے اور ان سے سر مو تجاوز نہ کرے۔ مثلاً غزل میں ہمیشہ معشوق کو بے وفا، بے مروت، بے مہر، بے رحم، ظالم بتائے ...اور اپنے تئیں غمزدہ، مصیبت زدہ، فلک زدہ، ضعیف، بیمار، بدبخت (ثابت کرے) غرض یہ کہ ایک عشق اور وفاداری کے سوا ان تمام صفات سے متصف کرتا جو عموماً انسان کے لیے قابل افسوس خیال کی جاتی ہیں...''۔

غور کرنے کی بات یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی غزل میں عشق کا جو تصور پیش کیا گیا اور اس تصور کی مناسبت سے عاشق اور معشوق کی صفات میں جن خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے ان کا مشرق کے تصور تہذیب سے کیا رشتہ ہے، اور محبت کی مجازی منزلیں محبوب حقیقی کی راہ کے لیے مختلف مدارج کی شکل کیسے اختیار کر لیتی ہیں۔ حالی نے اس پورے تہذیبی تناظر کو اپنے اعتراضات میں نظر انداز کیا ہے۔ فارسی اور اردو غزل میں محبوب کے جلال اور جفا کا تعلق محبت کے حقیقی اور لامتناہی تصور کا ایک حصہ ہے جس میں حقیقی اور مجازی محبت کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ اسی باعث بھگتی شاعری ہو یا اسلامی تصوف کے پس منظر پر قائم فارسی اور اردو کی عشقیہ شاعری، اس میں محبوب کے جفا، جلال، ہجر، بے مہری اور ان کے نتیجے میں محسوس کی جانے والی غمزدگی، مصیبت زدگی اور ہرمان نصیبی کا جواز مشرقی تصور کائنات میں آسانی سے ڈھونڈھا جاسکتا ہے اس ضمن میں مشرقی اور مغربی طرز احساس کا معاملہ بھی بالکل جدا جدا ہے اور دونوں طرز احساس میں انفس و آفاق میں سے کسی ایک کی ترجیح کو بھی اساسی حیثیت حاصل ہے۔ محمد حسن عسکری نے پیروی مغربی، تصور روایت اور مغرب و مشرق کی کشمکش سے متعلق اپنے مضامین میں اس تہذیبی اختلاف کو ان الفاظ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

> پیروی مغربی کے صرف ایک معنی ہو سکتے ہیں اور وہ یہ کہ ہم مغرب کا طرز احساس قبول کر لیں۔ لیکن ہم نے تھوڑی دیر کے لیے رک کر یہ نہیں سوچا کہ ہمارا طرز احساس کیا تھا اور اس میں کوئی تبدیلی بھی آئی یا نہیں؟

الطاف حسین حالی خود مشرقی تصورِ کائنات کے پروردہ اور اس کے اسرار و رموز سے گہری واقفیت رکھتے ہیں لیکن سماجی صورت حال کا جبر اور اپنے زمانے کا غالب سامراجی ایجنڈا انہیں اس حد تک مبہوت کیے ہوئے ہے کہ وہ اردو کے کلاسیکی سرمایے کا احتساب کرتے ہوئے مغربی فکر اور نظریۂ ادب کو واحد پیمانے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے انہیں بعض اصناف میں نقائص ہی نقائص نظر آنے لگتے ہیں۔ اس فکری مغلوبیت سے یہ

اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے کہ فاتح قوم کا منشا کس طرح مفتوح قوم کے بیانیہ میں شامل ہو جاتا ہے، اور کیوں کر مفتوح قوم خود اپنی تحقیر کے در پے ہو جاتی ہے۔

سرسید احمد خاں، محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے اردو کی شعری و ادبی نظریہ سازی کے ذریعہ اردو زبان و ادب کی جو خدمت انجام دی اس کی اساسی اور غیر معمولی اہمیت کے باوصف ان کی تحریروں کے ان محرکات کی نشاندہی، جو برطانوی نو آبادکاری کا حصہ تھے، اردو کی کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے لیے ضروری ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے معاصر ڈپٹی نذیر احمد کی تحریریں بھی استعماری فکر کی طرف ہندوستانی ردعمل کا ایک دلچسپ نقشہ پیش کرتی ہیں۔ ڈپٹی نذیر احمد نے تفسیر لکھی، لکچر دیے اور اردو میں ناول کی روایت استوار کرنے میں اساسی کردار ادا کیا۔ واضح رہے کہ ایڈورڈ سعید نے مغرب میں پروردہ ناول کی صنف کو ہی اسلامی تصورِ کائنات کے منافی ثابت کیا ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد برطانوی اقتدار کو ہندوستان کے لیے خدا کی رحمت تصور کرتے ہیں، مگر چوں کہ انہوں نے اپنے ادبی اظہار کے لیے ایک ایسی مغربی صنف نثر کا انتخاب کیا جس کی روایت سوائے داستانوں کے اردو میں نہ ہونے کے برابر تھی۔ شاید اسی لیے انہوں نے اپنے ادبی سرمایے کی تحقیر کا رویہ اختیار نہیں کیا۔ مگر قصہ نگاری کے تعلیمی اور سماجی مقاصد کا بار بار ذکر کرنے کے باوجود وہ بھی اس فکر کے منفی اثرات سے اپنے آپ کو محفوظ نہ رکھ سکے۔ ان کو ناول لکھنے کی تو تحریک حکومت کی طرف سے انعام دیے جانے کے اعلان سے ملی۔ اس لیے جس حد تک ان سے ممکن تھا انہوں نے حکومت کے ضابطے کے مطابق اپنی تحریروں کو ڈھالنے کی کوشش کی تاہم وہ آسانی سے مغربی تہذیب کی کلی برتری کو قبول کرنے پر آمادہ نظر نہیں آتے۔ وہ اپنے ناولوں میں سماجی مسائل کی مرکزیت ضرور قائم رکھتے ہیں، مگر ساتھ ہی کرداروں اور مکالمات کی مدد سے اس ساری کشمکش کو بھی پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس میں وہ خود کو بحیثیت مصنف مبتلا و معلق پاتے ہیں۔ وہ توبۃ النصوح میں نصوح اور کلیم کے کردار کے وسیلے سے مشرقی اقدار اور نئی مغربی فکر کے تصادم کو نمایاں کرتے ہیں اور شاید نہ چاہتے ہوئے بھی مغربی، اقلیت پسندی اور آزادیٔ خیال کے نمائندہ

کردار کلیم کو زیادہ فعال، زیادہ توانا اور مستقبلیت کا نمائندہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔اپنی صفات کے اعتبار سے نصوح مشرقی طرز فکر کی، اور کلیم نو آبادیاتی فکر کی، نمائندگی کرتا ہے ،اور ناول پڑھتے ہوئے توبۃ النصوح کا کردار نیم خود سوانحی کردار ہونے کا بھی تاثر دیتا ہے ،مگر ناول کے انجام کے طور پر کلیم کی پسپائی نو آبادیاتی فکر کی پسپائی نہیں بن پاتی بلکہ اس کردار کو ایک طرح کے المیاتی ہیرو جیسا ارتفاع مل جاتا ہے اسی طرح نذیر احمد کے ناول ابن الوقت، میں ابن الوقت کا کردار دوسرے کردار نوبل کا وہ مثالی آدمی بنتا ہوا دکھایا گیا ہے، جو نو آبادیاتی فکر کی سطحیت کی نمائندگی کرتا ہوا بھی معلوم ہوتا ہے، جب کہ اس کے بالمقابل حجۃ الاسلام کا کردار مشرقی اقدار یا مذہب کا نمائندہ ہے اس ناول میں ابن الوقت کا کیریکیچر تمسخر کا انداز اختیار کرنے کے باعث نو آبادیاتی فکر کے معاملے میں نذیر احمد کے تحفظات کو نمایاں کرتا ہے۔اسی طرح اپنے دوسرے ناولوں میں بھی نذیر احمد نو آبادیاتی فکر سے کبھی مغلوب ہونے اور کبھی مزاحمت کا انداز اختیار کرنے کا تاثر دیتے ہیں۔

سرسید، آزاد، حالی اور ڈپٹی نذیر کے معاصرین اور متاخرین میں یوں تو کئی اور ایسے نام لیے جا سکتے ہیں جن کی تحریروں نے نو آبادیاتی فکر کو مستحکم کرنے اور اس کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا، مگر ان کے ساتھ ہی ایسے قلم کاروں کی تعداد کچھ کم نہیں جنھوں نے لگاتار مزاحمت کا انداز اختیار کیے رکھا۔اردو ادب میں حب الوطنی کی تحریک اور روایتی اور مذہبی اقتدار پر اصرار کرنے والے ادیبوں کی تحریروں سے اس ضمن میں مزاحمتی رویے کی پوری تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے، مگر اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ادبی اور تنقیدی نظریہ سازی کے معاملے میں جو رول محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے انجام دیا، بعد کے نظریہ شعر کا ارتقا اسی جہت میں ہوا۔

ہندوستان میں مغربی فکر کی آمد کے انداز اتنے متنوع اور غیر محسوس تھے کہ انیسویں صدی کے اختتام تک عموماً فکری مداخلت کا گمان بھی نہ گزرتا تھا۔بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ مغرب کے فکری غلبے نے مسلمات کی حیثیت حاصل کر لی۔اس لیے امداد امام اثر، عبدالرحمٰن بجنوری اور قدرے بعد کے نقادوں میں آل احمد سرور، کلیم الدین

احمد اور محمد حسن عسکری کو مغربی اصولوں اور پیمانوں کے استعمال کے لیے کسی قسم کا جواز فراہم کرنے کی ضرورت بھی پیش نہ آئی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم ہر مغربی فکر کو نوآبادیاتی انداز فکر کا نام دے دیں۔ اس لیے کہ مشرقی مذاہب اور علوم کے سلسلے میں اختیار کیے جانے والے مغربی طریق مطالعہ کے نقائص کی تلاش کی تحریک بھی ہمیں ان نئے ادبی نظریات سے ملی ہے جن کو مغرب میں فروغ ملا۔ اب نوآبادیاتی فکر کے آغاز اور اس کے محرکات کی پوری روایت ہندوستانی ادبیات کی سوسالہ تاریخ میں محفوظ ہو چکی ہے، اس لیے اس کے مطالعہ اور معروضی جائزے کا مناسب وقت آ گیا ہے کہ آج ہم اس سوسالہ تاریخ کو معروضی فاصلے سے دیکھ سکتے ہیں۔

☆☆☆

ہیئتی تنقید کی مبادیات

ادبی تنقید عرصہ دراز سے غیر جانب داری اور معروضیت کی تلاش میں مصروف ہے۔ یہ معروضیت کیا ہے؟ اور معروضیت کے مقصد کو کیوں کر حاصل کیا جاسکتا ہے؟ اس کے جواب مختلف انداز میں دیئے گئے ہیں اور تنقید نے اس معروضیت کی جستجو میں متعدد ایسے طریق کار استعمال کیے ہیں جن کی بنیاد پر ذاتی پسند و ناپسند اور جانب دارانہ رویے کو ممکن حد تک منہا کیا جاسکے۔ نئی امریکی تنقید کے نام سے اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں جس طرزِ تنقید کو متعارف اور غیر معمولی طور پر مقبول ہونے کا موقع ملا وہ معروضیت کے معاملے میں حد درجہ غیر ملوث تصور کیا گیا اور اسی باعث نئی تنقید کے مختلف اور متنوع طریق کار کو اہمیت حاصل ہوئی۔ نئی امریکی تنقید میں نئے پن کا تصور اپنا زمانی سیاق وسباق کم رکھتا ہے اس لیے اسے صرف نئے پن یا معاصر ہونے کے سبب نئی تنقید کا نام نہیں دیا گیا بلکہ یہ ہیئتی تنقید کے وسیع مفہوم کا وہ امریکی پہلو تھا جس کو بعض مخصوص امتیازات کے ساتھ نئی ادبی تنقید سے موسوم کیا گیا۔

اگر ہم ہیئتی تنقید کو نسبتاً غیر قطعی اصطلاح کے طور پر دیکھیں اور اس کے آثار کو مغربی تنقید کی تاریخ میں نشان زد کرنے کی کوشش کریں تو اندازہ ہوگا برطانیہ، روس اور خود امریکہ میں ہیئت کی مرکزیت پر مبنی تصورات پہلے سے موجود تھے۔ کولمبیا یونیورسٹی میں تقابلی ادب کے پروفیسر Spingarm نے 'نئی تنقید' کی اصطلاح ۱۹۱۰ء میں سب سے

پہلے کم وبیش بعد کے تسلیم شدہ مفہوم میں استعمال کرتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ''تنقید کو تاریخی یا سماجی حوالوں سے آزاد ہونا چاہیے''......انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں مغربی تنقید پر تاریخی، سوانحی اور تاثراتی انداز تنقید کا جو غلبہ تھا اس کے زیر اثر ادبی متن کی مرکزیت کے بجائے ادب پارے کی تخلیق کے محرکات اور ماخذ کی جستجو، معاشرتی پس منظر کی اہمیت، تاریخی تناظر اور قاری یا ناقد کے شخصی ردعمل کو تنقید کے مقبولِ عام رویوں کی حیثیت حاصل تھی۔ روس میں اس طریق مطالعہ کی شدت مواد پسندی اور سماجی تناظر پر اصرار کی صورت میں اس انتہا پسندی کے ساتھ رائج ہوئی کہ اس کا ردعمل ردِ ادواں گار ادبی تجربہ پسندی اور ہیئت پرستی کی صورت میں بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں سامنے آچکا تھا۔ لیکن روس کے سیاسی جبر نے ہیئت پرستی کے اس رجحان کو زیادہ نمایاں ہونے کا موقع نہیں دیا۔ قدرے بعد کے برسوں میں پراگ اور پھر امریکہ میں اس ہیئت پرست جماعت کے بعض افراد نے اپنے نقطہ نظر کو منظم انداز میں پیش کیا۔ ہیئتی تنقید کے نقطہ نظر سے زبان کے استعمال کی نوعیت کو اہمیت حاصل ہوئی اس کے نتیجے میں ادبی زبان اور عام ترسیلی زبان کی تفریق زیر بحث آنے لگی تھی۔ روسی ہیئت پسندوں کے خیالات کے عام نہ ہونے کے باعث نئی امریکی تنقید بنیادی حوالے کے طور پر ان کے ذکر سے خالی تھی۔ مگر برطانیہ میں فی نفسہ ادب پارے کے مطالعے پر جو زور دیا گیا تھا اسے نئی تنقید کے ابتدائی آثار کی حیثیت بہر حال حاصل رہی۔

نئی تنقید کی اصطلاح کو ایک منظم تنقیدی طریقِ کار کے طور پر Jhon Crowe Ransom کی کتاب The New Criticism کی اشاعت کے ساتھ تسلیم کیا گیا۔ گو کہ اس کتاب کی اشاعت سے قبل خود رینسم کی کتاب God Without Thunder اور اس کے دوسرے ساتھیوں کی بعض کتابیں شائع ہو چکی تھیں جن میں نئی تنقید کی اصطلاح کا تشکیلی مواد موجود تھا۔ رینسم نے اپنی کتاب میں تنقید کے جو اصول منضبط طور پر پیش کیے ان میں آئی، اے، رچرڈز۔ ٹی ایس ایلیٹ اور ایمپسن کے نام خصوصی طور پر لیے۔ اس لیے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ بھی شعر کی ہیئت کو مرکزی اہمیت دینے یا اسے اصل معنی سمجھنے

کے نقطہ نظر کو بالکل نیا تصور نہیں سمجھتا تھا۔ کہنے کو تو کولرج اور بعض دوسرے رومانی اور تمثیلی تنقید نگاروں نے بھی ہیئت اور مواد کو ہم معنی سمجھنے کا اشارہ دیا تھا اور آسکر وائلڈ کے اس قول کو بھی بڑی شہرت حاصل ہوئی کہ:

> ''ہیئت ایک اسطور ہے اور یہ اسطور ہی زندگی کے سربستہ راز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر کوئی ہیئت پرستی سے اپنی بات شروع کرے تو پھر فن کے اندر کوئی ایسا راز باقی نہ رہ جائے گا جو اس پر منکشف نہ ہو جائے۔......''

تاہم ہیئتی تنقید کے اس اندازِ فکر کو مربوط انداز میں پیش کرنے کی فضا رچرڈز، ایمپسن اور ایف، آر، لیوس کے ہاتھوں تیار ہوئی تھی۔ رچرڈز کی کتاب Principle of Literary Criticism (1924) اور Science and Poetry (1926) کو اس ضمن میں رجحان ساز تحریروں کی حیثیت حاصل ہوئی۔ آئی، اے، رچرڈز کا اپنا مخصوص تصورِ زبان تھا۔ اس کا خیال تھا کہ ''چوں کہ الفاظ کسی غیر موجود معروض کا حوالہ بنتے ہیں اس لیے الفاظ ان کے لیے علامت کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں''۔ اس کی نظر میں لفظ کو صرف اس کے اچھے برے، صحیح یا غلط اور خوبصورت اور بدصورت ہونے کے باعث اہمیت حاصل نہیں ہوتی۔ بلکہ ہو سکتا ہے کہ اس کے انفرادی معنی بھی اہم ہوں مگر اس کی صحیح اہمیت جملے یا نظم میں اس کے استعمال سے متعین ہوتی ہے، جہاں ایک لفظ دوسرے لفظ کے باہمی تفاعل کے ذریعہ اپنی حیثیت کا تعین کرتا ہے.......... یہ دراصل لفظ کا وہی عضویاتی نقطہ نظر ہے جس کی طرف کولرج نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا۔ رچرڈز نے تنقید کے بنیادی منصب کے طور پر شاعری کے ایک خود مختار اور خود مکتفی معروض کی حیثیت سے تجزیاتی مطالعہ کا جو تصور دیا اس کی اہمیت کو آج تک نظر انداز نہیں کیا گیا۔ اسی طرح رچرڈز نے حوالہ جاتی زبان اور حسی زبان (Referential and Emotive language) کے مابین تفریق قائم کر کے شاعری کی زبان کو حسی زبان کے اعتبار سے ایک ممتاز لسانی طریقِ کار سے موسوم کیا۔ کہنے کو تو رچرڈز کے بہت سے تصورات کو نئی تنقید کے نمائندوں نے مسترد کرنے کی

بھی کوشش کی لیکن یہ رچرڈز ہی کا کارنامہ تھا کہ اس نے متن اور زبان کی مرکزیت کے رجحان کو مقبول بنانے میں سب سے اہم کردار ادا کیا، اور اس خیال کو قابل قبول بنایا کہ شاعری کے اصل مفہوم تک رسائی حاصل کرنے اور اس سے تعین قدر کے نتائج اخذ کرنے کی خاطر شاعری کے محرکات، سوانحی اشارات اور معاشرتی یا نفسیاتی کیفیات کا حوالہ غیر ضروری ہے۔ رچرڈز اور نئی تنقید کے علم برداروں کے مابین پائے جانے والے اتفاق واختلاف کی بنیادوں کو شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں اس طرح سمیٹا جاسکتا ہے:

> ''رچرڈز کا یہ کہنا غلط نہیں کہ وہ اس مغربی تنقید کا بانی ہے جسے بعد میں نئی تنقید یا ہیئتی تنقید کے نام سے پکارا گیا۔ لیکن خود ہیئتی تنقید کے علم بردار رچرڈز سے اس لیے ناراض تھے کہ اس نے شعر میں مختلف، متضاد حقائق یا مشاہدات کا ایک متوازن امتزاج ڈھونڈھنے کی کوشش کی۔ اس کے برخلاف ہیئتی نقاد شعر کی ہیت کو ایک بنیادی مسئلہ کی طرح دیکھتے تھے جو نظم کے آخر میں کسی جذباتی یا منطقی حل کو راہ دیتی ہے''

نئی امریکی تنقید نے شاعری کے نمونوں کے تجزیاتی مطالعے میں جس نوع کے تجزیاتی طریق کار کا استعمال کیا اس کی داغ بیل آئی، اے رچرڈز کے ہاتھوں کیمبرج کے ذہین طلبا سے نامانوس نظموں کے تجزیے کی صورت میں بہت پہلے پڑ چکی تھی، اور جس کی بنیاد پر اس نے اپنی کتاب ''عملی تنقید'' میں تجزیاتی طریق کار کی افادیت اور تجزیوں کے نتائج پر مبنی مقدمات قائم کیے تھے۔ علاوہ بریں رچرڈز کے شاگرد William Ampson نے جس طرح Seven Types of Ambiguity 1930 میں جس طریقے سے متن کے گہرے مطالعے کے ذریعہ نظم کے اجزاء کے درمیان پیچیدہ رشتوں کی نشاندہی کی تھی وہ بھی دراصل ابہام کے حوالے سے کثیر المعنویت کی تلاش وجستجو کی ہی ایک صورت تھی۔ اس نے ابہام کی مختلف صورتوں کی بحث میں زبان کے استعمال کی نت نئی صورتوں کی وضاحت بھی کی تھی۔ اس لیے ایمپسن کی کتاب کے بعد ابہام کی اصطلاح اس مخصوص تنقیدی طریق کار کے استعمال کی شناخت کے لیے استعمال ہونے لگی تھی جس کو بعد میں 'نئی تنقید' نے خاصے

کارآمد اندازِ مطالعہ کے طور پر استعمال کیا... ایمپسن سے پہلے یہ تصور عام تھا کہ شاعری سے پیدا ہونے والے تاثر کا مطالعہ شعری محرکات کی راہ ہموار کرتا ہے، اور یہ پورا عمل اپنے اندر کچھ ایسے اسرار و رموز کا حامل ہے جن کا صرف اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ایمپسن نے اس بات پر اصرار کیا کہ لسانی ڈھانچے کا تجزیہ کر کے شعری تاثر کے عوامل کا پتہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح ایمپسن کا خیال یہ بھی تھا کہ شاعری کی ہیئت اور معنی ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ اس نے شاعری کی اندرونی بافت کو Texture اور بیرونی ڈھانچے کو Structure سے تعبیر کیا اور ان دونوں کو ایک دوسرے سے غیر مربوط بتایا۔

جان کرو رینسم نے رچرڈز اور ایمپسن کے خیالات پر یہ اضافہ کیا کہ شعری زبان کے استعمال کا حسی پہلو اپنے اندر بہت سی پیچیدگیاں بھی رکھتا ہے۔ اس کی نظر میں الفاظ کے داخلی روابط کا تجزیہ کر کے شعری تاثر کے پیدا ہونے کو نشان زد کرنا لازمی ہے۔ اس ضمن میں وہ گہرے مطالعے یا نظم کی Close Reading کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ گہرے مطالعے کا یہی طریق کار نئی تنقید کو پرانی تنقید کے توسیعی طریق کار Extensive Stusy سے الگ کر کے عمیق مطالعہ Intensive Study پر مبنی بنا دیتا ہے۔ رینسم کا خیال تھا کہ کسی ایک فن پارے میں تناؤ کا پایا جانا اس کا تحلیل ہو کر لازمی طور پر کسی مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں۔ اسی باعث اس کا نقطہ نظر یہ بھی تھا کہ نئی تنقید نظم کے مختلف اجزاء کے باہمی تفاعل اور اس سے پیدا ہونے والی معنویت کو سمجھنے پر زور دیتی ہے۔ مگر اس میں طریق کار ایسا استعمال کیا جاتا ہے کہ پہلے نظم کے ہر عنصر کی انفرادیت کا پتا لگایا جائے اور اس کے بعد یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ یہ مختلف عناصر ایک دوسرے پر کس طرح اثر انداز (یا اثر پذیر) ہوتے ہیں اور اس طرح نظم کی پوری وحدت کا تصور ابھرتا ہے۔

نئی تنقید کے علم برداروں نے امیجری کو بھی بڑی اہمیت دی۔ یوں تو علامتی زبان میں تشبیہ اور استعارے کے ساتھ امیجری کے مطالعہ کی روایت مغربی تنقید میں پہلے سے موجود تھی۔ مگر نئی تنقید نے امیجری کی تلاش کو ایک ایسی بنیادی قدر بنا دیا کہ اب وہ شاعری کا لازمی عنصر اور شاعرانہ مفہوم، ساخت اور تاثر کا ایک اہم ترین وسیلہ بن کر سامنے آئی۔

جان کروریَنسم اور اس کے ہم خیال نئی تنقید کے نمائندوں کے باعث امریکی جامعات اور کلاس روم میں نئی تنقید کو ایسی غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی جیسی مقبولیت کیمبرج میں رچرڈز کی رہنمائی میں طلبا کے ذریعے کیے گئے عملی تجزیوں کو بھی حاصل نہ ہو سکی تھی۔ جب Cleanth Brooks اور Robert Penn Warren کی کتاب Understanding Poetry(1938) شائع ہوئی تو نہ صرف یہ کہ اس کتاب کو نصابی کتاب کی حیثیت حاصل ہوئی بلکہ اس میں استعمال ہونے والے شعری تفہیم کے تجزیاتی طریق کار کو طلبا اور اساتذہ میں ادبی تفہیم کے فیشن کا درجہ حاصل ہو گیا۔ چوں کہ یہ زمانہ امریکہ میں تعلیم کی توسیع کا تھا اور زبان کے مطالعے کے بعض بالکل نئے گوشے سامنے آرہے تھے۔ اس لیے نئی نسل کے لیے شاعری کی تفہیم اور تعین قدر کے اس انداز کو سامنے کے نتائج پر مبنی طریق کار کے طور پر قبول کرنا آسان تھا۔ کسی ادب پارے کے متن تک اپنے آپ کو محدود رکھنا ذاتی، سماجی یا نفسیاتی سیاق و سباق سے صرف نظر کرنا اور سماجیات، نفسیات، معاشیات اور عمرانیات جیسے علوم کے سہارے کو بغیر متن کے دائرہ کار میں رہتے ہوئے آسانی سے تنقیدی نتائج کا حاصل کر لینا نسبتاً سہل اور غیر طولانی رویہ ثابت ہوا، جو صنعتی معاشرے کی عدیم الفرصت صورتِ حال کو بھی راس آسکتا تھا اور زبان و ادب کی تدریس کے لیے بھی زیادہ کارآمد اور مفید نظر آتا تھا۔ چنانچہ شکاگو مکتبِ تنقید کے جزوی اختلاف اور اس کے نمائندوں کے ذریعہ ارسطوئی شعریات کے احیاء کے باوجود کئی دہائیوں تک امریکہ میں ہی نہیں بلکہ یورپ اور نوآبادیاتی ممالک اور زبانوں میں نئی تنقید کی مقبولیت غیر معمولی طور پر قائم رہی۔

نئی تنقید کے علم برداروں نے متن کے مطالعہ میں ابہام، پیراڈوکس، استعارہ، علامت اور تناؤ کی کیفیت کو خصوصیت کے ساتھ اہمیت دی۔ لیکن ایسا نہیں تھا کہ یہ سارے نقاد ایک ساتھ ان تمام شعری عناصر کی تلاش و جستجو کو مرکزی اہمیت دیتے تھے بلکہ ان کے مابین بھی اس اعتبار سے قدرے اختلاف تھا کہ اگر رینسم ساخت اور متن کے عناصر کی باہم آہنگی کا متلاشی تھا تو ایلن ٹیٹ Tension یا تناؤ کی کیفیت پر خاص توجہ صرف کرنے کے حق میں تھا۔ کلینتھ بروکس کے نزدیک پیراڈوکس کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے تو

رابرٹ پین وارن کے خیال میں طنز یا Irony اور بلیک مر کے نقطہ نظر سے Gesture پر اصرار ملتا ہے۔

ایلین ٹیٹ کے خیال میں اچھی شاعری کے معنی دراصل اس میں موجود تناؤ کی کیفیت سے متعین ہوتے ہیں اور داخلی اور خارجی تناؤ کے نتیجے میں متن کی پوری ہیئت کا تعین ہوسکتا ہے۔ اس طرح کلینتھ بروکس نے ایسے شاعرانہ بیانات کو جو بظاہر ایک دوسرے سے متضاد دکھائی دیتے ہیں لیکن متن کی کلیت میں دراصل کسی گہری صداقت کا پتہ دیتے ہیں۔اس عنصر کو اس نے قول محال یا پیراڈوکس کے نام سے تعبیر کیا۔اس کا مشہور جملہ ہے کہ "The Laguage of Poetry is The language of Paradox"

ان دونوں کے برخلاف رابرٹ پین وارن نے طنزِ ملیح (Irony) کو شاعری کے لیے ایک اہم عنصر قرار دیا اور طنز کی تلاش وتعبیر کو تنقید کا اہم فریضہ گردانا۔ Irony کی اصطلاح کو وارن کے علاوہ بھی بعض نئے نقادوں نے وسیع معنوں میں استعمال کیا اور ایک بڑی ادبی قدر کے طور پر پیش کیا۔ واضح رہے کہ نئے نقادوں کے پیش رو آئی۔اے رچرڈز نے بھی Irony کے لیے متضاد رویوں کے احساس کو سنبھالنے اور توازن قائم رکھنے کے عمل جیسے الفاظ استعمال کیے تھے اور ٹی۔ایس۔ایلیٹ نے رومانی شاعروں کی شاعری میں طنزیہ انداز کے فقدان کو ایک منفی قدر کے طور پر پیش کیا تھا۔

نئی امریکی تنقید کے نمائندوں کی تحریروں میں بعض الگ الگ عناصر کے سلسلے میں ترجیحات ضرور ہیں لیکن اس مکتبِ فکر کے اہم ترین نقاد Ransom، Cleanth Brooks، Robert Penn Warren، Allen Tate، R.P. Blackmur اور William K. Wimstt اپنی بعض ترجیحات کے باوجود بیش تر نکات میں اتفاق رکھتے ہیں۔اگر ان نقادوں کے اتفاق رائے پر مبنی ایسے چند رویے اور طریق کار کو یکجا کیا جائے جن سے نئی تنقید کے مکتبِ فکر کی تشکیل ہوتی ہے تو انھیں درج ذیل نکات میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

ا۔ کسی نظم کو بنیادی طور پر نظم اور شاعری ہی تصور کیا جانا چاہیے اور کچھ نہیں۔اس

لیے نظم کو اس کے مطالعہ کے دوران ایک آزاد اور خود مکتفی معروض قرار دینا چاہیے، اور تنقید کا فریضہ ہے کہ وہ کسی بھی صورت میں اپنے معروض سے صرف نظر نہ کرے۔

۲۔ نئی تنقید کا مابہ الامتیاز رویہ گہرے مطالعے Close Reading کا ہے۔ اس گہرے مطالعہ کے ذریعہ نظم میں ابہام کے اسباب وعوامل کی تلاش ہونی چاہیے، اور جس لسانی طریق کار کے باعث ابہام پیدا ہوا ہے یا جو لسانی طریق کار کثیر المعنویت کا ضامن ہے اس کا تفصیلی تجزیہ کیا جائے۔

(اس طرزِ تنقید میں رچرڈز اور ایمپسن سے استفادے کو بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے)

۳۔ یہ تنقید نظم کے مختلف عناصر کے مابین تفاعل کا مطالعہ کرتی ہے اور ان کے باہمی رشتوں کی وضاحت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

۴۔ نئی تنقید کے نمائندے نظم کی ساخت اور معنی کے درمیان عضویاتی وحدت کی تلاش کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ لوگ شاعری کی اصناف یا اقسام کے فرق سے واضح انکار تو نہیں کرتے لیکن عملی طور پر وہ صنفی تفریق کی بنیاد اپنے مطالعے میں کسی نوع کی تفریق کو روا نہیں رکھتے۔ ان کا خیال ہے کہ کسی بھی ادب پارے میں خواہ وہ غنائیہ ہو، بیانیہ ہو یا ڈرامائی، اس کی تشکیل الفاظ، استعارہ اور علائم سے ہوتی ہے کردار، فکر اور پلاٹ سے نہیں ہوتی......

۵۔ ان کا خیال ہے کہ نظم کا لسانی ڈھانچہ مواد کے گرد تیار کیا جاتا ہے اور اسی انداز کے باعث اس کے اندر تناؤ، طنز اور پیراڈوکس جیسے عناصر کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔

۶۔ نئی تنقید فی نفسہٖ متن کو ایک ایسے معروض کے طور پر زیر بحث لاتی ہے کہ متن کے ماقبل اور مابعد کے رشتے قریب قریب مسترد ہو جاتے ہیں۔ اسے دوسرے لفظوں میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ جب نظم کے محرکات کو رد کیا جاتا ہے تو

مصنف بھی رد ہو جاتا ہے اور جب نظم کے تاثر کو اس کے محرکات کے حوالے سے زیر بحث نہیں لایا جاتا تو اس کے باعث قاری بھی نظر انداز ہو جاتا ہے۔ اس طرح نئی تنقید میں تخلیق یا فن پارہ سب سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔

نئی تنقید کے ان رویوں کو Contexual Criticism میں بھی استعمال کیا گیا، اس لیے اس طریقِ تنقید میں یہ خیال عام ہوا کہ ایک مکمل نظم کسی ہوئی، مربوط اور باہم منضبط ہوتی ہے اور انضباط کا یہی سیاق وسباق ہمیں غیر متنی حوالوں میں بھٹکنے سے روکتا ہے۔ شاید اسی سبب سے نئی تنقید سے متاثر سارے تنقیدی طریق کار فلسفیانہ موشگافیوں، عالمانہ تصورات، اور رومانی نقطہ نظر سے یکسر احتراز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نئی تنقید کے ان رویوں کے باعث مختلف مکاتیب فکر کی جانب سے اس طرزِ تنقید پر جو اعتراضات وارد ہوئے وہ بھی کچھ اہم نہیں تھے۔ اس تنقید کے معترضین میں ایک حلقہ تو ان مکاتب فکر کا تھا جو سوانح، نفسیات، تاریخ، سماجیات اور عمرانیات وغیرہ کے حوالے سے ادب پارے کے مطالعہ کے حق میں تھے، لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ بیسویں صدی کے نصف اول کا بڑا حصہ نئی تنقید کے غلبے اور بالا دستی کے لیے وقف رہا۔ البتہ لسانی مطالعات کی بنیاد پر قائم وہ نظریات جو قدرے بعد میں مقبول ہونا شروع ہوئے، نئی تنقید پر ان کے نمائندوں کے اعتراضات زیادہ بنیادی نوعیت کے ثابت ہوئے۔ ساختیات اور مابعد ساختیات سے متعلق ادبی نظریہ سازوں نے نئی تنقید سے بنیادی نوعیت کا انحراف کیا۔ اختصار کی خاطر ان انحرافی نکات کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ نئی تنقید نے ترسیلی اور حوالہ جاتی سے شعری زبان یا حسی زبان کی جو تفریق قائم کی تھی اس کی بنیاد پر ادبیت یا Literaryness کا تصور عام ہوا۔ بعد کے نظریہ سازوں نے ادیب کے اس تصور کو پوری طرح مسترد کر دیا۔ ان کے لیے فی نفسہٖ زبان مطالعہ کا موضوع بنی اس لیے زبان کے استعمال میں انہوں نے شعری اور غیر شعری زبان تو کیا، زبان کے ہر نوع کے استعمال کو اپنے مطالعہ کا موضوع بنایا۔

۲۔ نئی تنقید نے تہذیبی، ثقافتی اور تاریخی سیاق وسباق کی نفی کی تھی اور ان کی کوشش

تھی کہ وہ شاعری کے مطالعہ کو غیر تاریخی بنیادوں پر قائم کریں۔ اس کے برخلاف نوتاریخیت اور مابعد جدیدیت کے نمائندوں نے تاریخ اور ثقافت کے رول پر اصرار کیا اور زبان کے ثقافتی کردار کو بنیاد بنایا۔

۳۔ نئی تنقید آفاقی معیاروں کی متلاشی تھی جب کہ بعد کے نظریات نے تہذیب و ثقافت کی بنیاد پر آفاقی تصورِ ادب کی نفی کر دی۔

۴۔ نئی تنقید حد درجہ اقداری فیصلے پر مبنی یا Evaluative تھی جب کہ مابعد ساختیات سے متعلق ادبی نظریات کے نمائندوں نے تنقیدی فیصلوں سے کم اور ایک نوع کے طریق مطالعہ یا نظریہ قرأت کے نقطہ نظر سے زیادہ سروکار رکھا۔ اس لیے بعد کے زمانے میں تعین قدر سے زیادہ زبان کے استعمال کی نوعیت پر بحث ہوئی۔

۵۔ نئی تنقید نے اپنے طرزِ مطالعہ میں مصنف اور قاری دونوں کو غیر اہم قرار دیا تھا۔ مصنف کی عدم موجودگی کا تصور بعد میں بڑی حد تک قائم رہا مگر قاری اساس تنقید نے متن سے معنی و مفہوم کے استخراج کو اس کے قاری سے رابطہ اور ردِ عمل پر استوار کیا۔

۶۔ نئی تنقید نے شاعری یا ادب پارے کی صنفی تفریق کو بڑی حد تک غیر اہم قرار دیا تھا جب کہ مابعد ساختیاتی نظریات میں صنفی دائرۂ کار اور سیاق و سباق کو متن کے مطالعہ کا ایک مرکزی حوالہ تصور کیا گیا۔

۷۔ اور ان تمام باتوں میں سب سے بنیادی اہمیت اس بات کی ہے کہ مغرب کی پوری تنقیدی تاریخ بہ شمول نئی تنقید جس افلاطونی نظریہ نقل پر قائم تھی اور جس کے باعث حقیقت کی نیابت کا فریضہ زبان کو سونپ دیا گیا تھا، ساختیات اور مابعد ساختیات رویوں نے زبان کو کائناتی حقیقت کی دریافت اور تخلیق کا بنیادی وسیلہ قرار دیا — اس لیے زبان کا رول ان کی نظر میں ثانوی نہیں بلکہ مرکزی اور بنیادی نوعیت اختیار کر گیا —

☆☆

الطاف حسین حالی اور غزل کی تنقید

الطاف حسین حالی کو اردو کی نظری تنقید کی تاریخ میں بھی بنیاد گزار کی حیثیت حاصل ہے اور عملی یا اطلاقی تنقید کی تاریخ میں بھی۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں کہ ہندوستان کی دوسری زبانوں کے برخلاف اردو میں مربوط نظریاتی مباحث اور تجزیاتی طریق کار کے استعمال کا آغاز کم وبیش ایک ساتھ ہی ہو گیا تھا۔ مقدمہ شعر و شاعری کے نصف اول میں حالی نے تنقید کی مشرقی روایت اور بعض مغربی تصورات کی آمیزش سے، اپنی بعض حد بندیوں کے باوجود، جس منطقی اور معروضی انداز میں اردو شعریات کی ضابطہ بندی کی کوشش کی اس کی دوسری مثال ایک صدی گزرنے کے بعد بھی مشکل سے ہی تلاش کی جا سکتی ہے۔ پھر یہ کہ انھوں نے مقدمہ کے نصف آخر میں شعری اصناف کے عملی جائزے اور حیات سعدی اور یادگار غالب میں اطلاقی تنقید کے جو نمونے چھوڑے، ان کو عملی تنقید کے نمائندہ ترین حوالوں کی حیثیت حاصل ہے۔ اختلاف رائے کی گنجائش کے باوجود حالی کے تصور شعر کو مثالی اہمیت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے، جب کہ اردو کی اطلاقی تنقید نے گزشتہ برسوں میں بعض ایسے مراحل طے کیے ہیں جن کو یقیناً حالی کی عملی تنقید سے آگے کی منزلوں کا نام دیا جانا چاہئے۔

مقدمہ شعر و شاعری کے اطلاقی حصے میں غزل، قصیدہ اور مثنوی جیسی اصناف کی معنویت اور ان اصناف میں موجود شعری سرمایے کے جائزے میں ان کے مرتب کردہ

نظریۂ شعر اور تنقیدی اصولوں کی خوبیاں اور خامیاں چھن کر سامنے آ گئی ہیں۔غزل کی صنف کے حوالے سے یہ جائزہ بالخصوص قابل توجہ ہے کہ اس تحریر میں اردو غزل سے متعلق مباحث کو شعریات کی صورت میں ڈھالنے کی پہلی مربوط کوشش ملتی ہے۔اس ضمن میں غزل کے دائرۂ کار، ہیئتی اور معنوی حد بندی اور اظہار کے مختلف اسالیب کی شناخت کے ساتھ اردو غزل کے متقدمین اور متاخرین شعراء کے مابین مابہ الامتیاز عناصر کو پہلی بار نشان زد کیا گیا ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بعد کے زمانے میں دہلی اور لکھنو اسکول کی تفریق، داخلیت اور خارجیت کے تصور اور صنعتوں کے استعمال کی نوعیت کے بارے میں بیش تر مباحث، الطاف حسین حالی کے قائم کردہ سوالات کی بازگشت ہیں۔غزل کے موضوع پر امداد امام اثر، شبلی نعمانی، مولوی عبدالسلام، حسرت موہانی اور عندلیب شادانی کے خیالات میں حالی کے ان تصورات کی گونج آسانی سے محسوس کی جا سکتی ہے۔تاہم غزل پر وارد ہونے والے اعتراضات کا تجزیہ کرنے سے پہلے یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ حالی کے تصورات کے باعث غزل کے بارے میں منفی سوچ کا سلسلہ کیوں کر شروع ہوا؟۔

اس بات میں کسی شبہ کی گنجائش نہیں کہ عربی قصائد کی تشبیب سے لے کر فارسی غزل کے ایرانی اور ہندوستانی اسالیب اور اردو غزل کی روایت اور روح کو اپنے معاصرین اور بعد کے تنقید نگاروں کے مقابلے میں حالی نے کم گہرائی کے ساتھ نہیں سمجھا اور جذب نہیں کیا تھا۔لیکن اردو غزل کا ماضیٔ قریب ان کے لیے اس طرح غیر اطمینان بخش تھا جس طرح محمد حسین آزاد کے لیے! آخری زمانے کی پوری اردو شاعری نارسائیوں کا شکار تھی۔ اردو شعریات کو مرتب کرنے اور اردو شاعری کی روایت کا عرفان رکھنے کے باوجود ان کے اس رویے کے مضمرات بڑی حد تک نو آبادیاتی مرعوبیت میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔یہ تہذیبی غلبے کی وہی دہشت تھی جس کے زیر اثر محمد حسین آزاد کو نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات، سے معنون لکچر میں اردو کے شعری سرمایے پر خط تنسیخ کھینچنے اور اپنے زمانے کے حاکموں سے نئی شاعری اور جدید نظم کی کلید حاصل کرنے کی تلقین کرنے کی طرف مائل ہونا پڑا تھا۔لیکن آزاد اور حالی کے مابین نمایاں فرق تھا۔محمد حسین آزاد نظریہ ساز اور مرتب

شعریات نہیں تھے، جب کہ الطاف حسین حالی اردو شعریات کی شیرازہ بندی بھی کر رہے تھے اور تنقیدی تصورات کی معیار بندی بھی۔ شاید اسی سبب سے آزاد کے اس نوع کے بیانات میں استدلال کی کوشش نہیں ملتی جب کہ حالی اپنی ہر بات کو دلائل اور اسباب و علل سے مبرھن کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ اس صورت حال میں جب حالی یہ کہتے ہیں کہ ''غزل کی حالت فی زمانا نہایت ابتر ہے، وہ محض بے سود اور دور از کار صنف معلوم ہوتی ہے'' یا یہ کہ ''غزل کی اصلاح عام اصناف سخن میں سب سے زیادہ اہم اور ضروری ہے'' یا یہ کہ ''زمانہ بہ آواز بلند کہہ رہا ہے کہ یا عمارت کی ترمیم ہوگی یا عمارت خود نہ رہے گی'' تو ہم بجا طور پر یہ توقع کرتے ہیں کہ حالی کی نگاہ اپنے مشوروں اور اعتراضات کے عواقب پر بھی ہوگی۔ چنانچہ چند سطریں بھی نہیں گزرتیں کہ ہم حالی کو یہ کہتے سنتے ہیں کہ ''لیکن غزل کی اصلاح جس قدر ضروری ہے اسی قدر دشوار بھی۔ غزل میں جو عام دل فریبی ہے، اصلاح کے بعد اس کا قائم رہنا نہایت مشکل ہے''۔ تاہم حالی اس دشوار کام کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور بعض ایسی اصلاحات تجویز کرتے ہیں جن کے نتیجے میں ایک بار پھر (ان کے خیال میں) غزل کی جامعیت اور ارتکاز کی صفت لوٹ کر واپس آسکتی ہے۔ یوں تو حالی، غزل کی جامعیت کو معشوق کی اطلاقی حالت اور مجازی و حقیقی محبت، دونوں کے امکانات کی صورت میں دیکھنا چاہتے ہیں، لیکن غزل کے بارے میں ان کے منفی ردعمل کا سبب وہ سرمایہ ہے جو ان کے الفاظ میں دور آخر کی غزل گوئی'' سے عبارت ہے۔ غزل کی فارسی روایت میں دنیا کی بے ثباتی اور روحانیت کو نقطۂ عروج تک پہنچائے جانے کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> اردو میں یہ رنگ تو عام طور پر، ایک آدھ کے سوا کسی کی غزل میں کبھی پیدا نہیں ہوا، لیکن عاشقانہ خیالات کو نیچرل اور سادہ طور پر ادا کرنے والے اردو غزل گویوں کے ہر طبقے میں کم و بیش ہوتے رہے ہیں۔ مگر افسوس ہے کہ اب یہ رنگ بھی روز بروز مٹتا جاتا ہے۔ الفاظ میں صنعت اور خیالات میں رکاکت و سخافت یوماً فیوماً بڑھتی جاتی ہے۔

سر دست یہ بحث تو خارج از بیان ہے کہ اس ردِ عمل میں حالی نے، میر درد اور ان کے قبیل کے شاعروں کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ حالی کے نزدیک اعتراض کا محور کیا ہے؟۔انہیں الفاظ میں استعمال ہونے والی صنعتوں پر بھی اعتراض ہے اور خیالات ہیں روا رکھی ہے جانے والی رکاکت وسخادت پر بھی۔ یہاں صنائع لفظی پر حالی کے اعتراضات اس وقت ایک عجیب مرحلے میں داخل ہو جاتے ہیں جب وہ غزل کے ڈکشن کی جامعیت پر اصرار کرتے ہیں اور استعارہ اور تمثیل جیسے لفظی طریق کار کو بہ نظرِ استحسان دیکھتے ہیں۔اس کی تاویل سوائے اس کے اور کچھ نہیں کی جاسکتی کہ عربی اور فارسی کی شعریات میں چوں کہ استعارے کو صنعتوں میں شامل نہیں کیا گیا ہے بلکہ اس کو 'ایک معنی کو کئی طریقے سے بیان کرنے کا انداز بتایا گیا ہے، اسی وجہ سے اس کی درجہ بندی علم بیان کے ساتھ کی گئی ہے اس لیے حالی نے استعارہ اور شعری صنعت گری میں تفریق روا رکھی ہے۔لیکن بعد کے زمانے میں استعارہ اور تمثیل کو ہم لسانی طریق کار میں شمار کرنے کے باعث شعری صنائی کا ایسا جزو لاینفک تصور کرنے لگے ہیں جس کو رائج کرنے میں مغرب کی نو مرتب کردہ شعریات نے اہم رول ادا کیا ہے۔جہاں تک غزل کے وسیلے سے بعض لکھنوی شعراء کے خیالات میں راہ پانے والی رکاکت کا سوال ہے تو اس پہلو پر حالی کا اعتراض ان کے اخلاقی تصورِ شعر کے تناظر میں عین متوقع معلوم ہوتا ہے۔ یہ وہی تصورِ شعر ہے جس کی تشکیل کے وقت وہ عربی شعریات کے مرتب قدامہ ابن جعفر کے تصورات سے بیش از بیش استفادے کے باوجود ان کے اس بیان کو کہ ''احسن الشعر اکذبہ'' (بہترین شعر وہ ہوتا ہے جس میں جھوٹ ہو) یکسر زیرِ بحث نہیں لاتے۔لیکن حالی کے اس رویے کو اگر ان کے اخلاقی نقطہ نظر کا حصہ مان لیں تو ہم ان کی نظریاتی مجبوری کا اندازہ ضرور لگا سکتے ہیں۔الطاف حسین حالی نے غزل کے بارے میں لفظی ومعنوی سطح پر جو اعتراضات کیے ہیں ان کا ہدف واضح طور پر متاخرین شعراء کی معاملہ بندی، اور محبت کے خارجی مظاہر اور تفصیلات ہیں۔وہ لکھنوی شعرائے غزل کی زبان کو تصنع اور تکلف سے پُر اور فطری سلاست وروانی اور لطافت سے دور قرار دیتے ہوئے نظریہ سازی کے عمل سے

گزرتے ہیں اور غزل کی شاعری کے اس زوال کے اسباب وعلل تلاش کرنے کی طرف متوجہ ہوتے ہیں:

> جب دلی بگڑ چکی اور لکھنو سے زمانہ موافق ہوا اور دہلی کے اکثر شریف خاندان اور ایک آدھ کے سوا تمام نام ور شعراء لکھنو میں جارہے، اور دولت وثروت کے ساتھ علوم قدیمہ نے بھی ایک خاص حدتک ترقی کی۔اس وقت نیچرل طور پر اہل لکھنو کو ضرور خیال پیدا ہوا ہوگا کہ جس طرح منطق وفلسفہ وغیرہ میں ہم کو فوقیت حاصل ہے، اس طرح زبان اور لب ولہجے میں بھی ہم دلی سے فائق ہیں۔ چوں کہ منطق وفلسفہ وطب وعلم کلام وغیرہ کی ممارست زیادہ تھی، خود بخود طبیعتیں اس بات کی مقتضی ہوئیں کہ بول چال میں ہندی الفاظ رفتہ رفتہ ترک اور ان کی جگہ عربی الفاظ کثرت سے داخل ہونے لگیں۔ یہاں تک کہ سیدھی سادی اردو امراء اور اہل علم کی سوسائٹی میں متروک ہی نہیں ہوگئی بلکہ جیسا کہ ثقات سے سنا گیا ہے، معیوب اور بازاروں کی گفتگو سمجھی جانے لگی، اور یہی رنگ رفتہ رفتہ نظم ونثر پر غالب آگیا۔نظم میں جرأت اور ناسخ کے دیوان کا اور نثر میں باغ و بہار اور فسانہ عجائب کا مقابلہ کرنے سے اس کا کافی ثبوت ملتا ہے۔

حالی کے اس بیان میں بنیادی ارتکاز مصنوعی لسانی طریق کار کو اپنانے اور مقامی روزمرہ کے رنگ کو چھوڑ کر محض مرعوب کرنے کی خاطر عربی الفاظ کے استعمال پر ہے، جس کا ان کے نزدیک، غزل کے لغوی معنی ومفہوم اور صنفی روایت سے کوئی علاقہ نہیں—وہ اپنے اس ردعمل کو اپنے تصور شعر میں شامل سادگی اور اصلیت کے بنیادی عناصر سے مربوط کر لیتے ہیں، جس کا سبق انہوں نے ملٹن کے ایک بیان سے سیکھا تھا، اور ملٹن کا یہ مشروط بیان حالی کے یہاں آکر مطلق شاعری کے لازمی عناصر میں شامل کر لیا گیا۔نظریاتی اخذ واستفادہ نے الطاف حسین حالی کو جس طرح خود متقدمین کے ہاتھوں غزل کے مضامین میں پیدا

ہونے والی وسعت سے صرف نظر کرنے پر مجبور کیا، وہ وسیع معنوں میں ان کے مشرقی تصورِ شعر سے ہم آہنگ نہ تھا۔ شمس قیس رازی نے، جن کو فارسی غزل کی شعریات کا پہلا مرتب قرار دیا جا سکتا ہے، اور جس کے حوالے حالی کی نظریہ سازی میں تلاش کیے جا سکتے ہیں، غزل کے شعر کے لیے فنون عاشقی کے بیان کو ترجیحی اہمیت دی ہے اور اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے 'المعجم' میں وصف زلف وخال، حکایت وصل و ہجر، ذکر گل وگلزار و باغ وبہار، بیان ابروبادو باراں اور وصف شہر وکوئے یار یا مقام دلدار جیسے الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ اس پس منظر میں داخلی وخارجی موضوعات کی کوئی تحدید باقی نہیں رہتی اور اصلیت کا دائرہ خاصا وسیع ہو جاتا ہے۔ اب ذرا اس ضمن میں حالی کا بیان ملاحظہ کیجیے:

> اگر چہ اصل وضع کے لحاظ سے غزل کا موضوع عشق ومحبت کے سوا کوئی اور چیز نہیں ہے لیکن ہمارے شعرا نے اس کو ہر مضمون کے لیے عام کر دیا ہے اور اب اس صنف سخن کو محض مجازاً غزل کہا جاتا ہے۔

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حالی غزل کے موضوعات ومضامین کے تنوع کا اعتراف کرتے ہیں اور اس تنوع کو غزل کی اصل وضع اور روایت کے منافی بھی تصور کرتے ہیں۔ جب کہ ان کو یہ اقرار ہے کہ یہ صنف اب ہر مضمون کے لیے وسیلۂ اظہار بن چکی ہے تو محض متاخرین شعراء کی معاملہ بندی اور دوسرے خارجی تجربات یا مظاہر کائنات کا حوالہ معتوب کیوں قرار دیا جائے؟۔ اس سلسلے میں مزید خلط مبحث کی صورت وہاں پیدا ہوتی ہے جب الطاف حسین حالی سادگی اور اصلیت کی شرائط پر اصرار کرنے کے باوجود دہلوی شعراء کے غیر سادہ اشعار کا جواز تاویل کی شکل میں تلاش کرتے ہیں:

> غزل میں ضروری ہے کہ بہ نسبت اور اصناف کے سادگی اور صفائی کا زیادہ خیال رکھا جائے۔ اردو میں ولی سے لے کر انشاء اور مصحفی تک عموماً سب کی غزل میں صفائی، سادگی، روزمرہ کی پابندی، بیان میں گھلاوٹ اور زبان میں لچک پائی جاتی ہے۔ ان کے بعد دلی میں ممنون، غالب، مومن اور شیفتہ وغیرہ کے ہاں فارسی ترکیبوں نے

بلاشک زیادہ دخل پایا ہے،مگر یہ لوگ بھی اعلیٰ درجے کا شعر اس کو
سمجھتے تھے جس میں پاکیزہ اور بلند خیال ٹھیٹ اردو محاورے میں ادا
ہو جاتا تھا۔

غالب،مومن اور شیفتہ کی غزل میں ولی ،انشاء اور مصحفی کے برخلاف جس نوع کا لسانی طریق کار ملتا ہے ان کو غالب کے اسلوب کی دبازت،مومن کی منطقیت اور شیفتہ کی علمیت یا فارسیت کے حوالے الگ الگ شناخت کے عمل سے گزارنے کی ضرورت ہے اور ان سب کا اسلوب ولی اور انشاء کی سادگی اور صفائی سے مختلف ہے۔مگر حالی حقائق کے تضاد کو تاویلوں سے حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں،اس لیے یہاں ان کے بیانات میں تاویلات کا تناسب بڑھ جاتا ہے،یہ بات ان کی دوسری تحریروں میں نہیں ملتی۔

اصلیت کی شرط بھی حالی کے لیے سادگی سے کم اہمیت کی حامل نہیں۔ان کا خیال ہے کہ ''ہم کو چاہئے کہ اپنی غزل کو خود اپنے خیالات اور اپنے جذبات کا آرگن بنائیں''۔یہ اصلیت کا وہ تصور ہے جو شاعری سے شاعر کی آپ بیتی ہونے کا تقاضہ کرتا ہے۔اس طرح حالی،شاعر کے واحد متکلم،شعری کردار اور شاعر کی ذات میں کسی قسم کا فرق روا نہیں رکھتے۔یہاں اگر اس بحث کو جدید مغربی تنقید کا زائیدہ سمجھا جائے کہ ''شاعری ذات کے اظہار کا نام ہے یا ذات سے فرار کا'' جب بھی مشرقی شعریات میں زبان بالخصوص استعاراتی زبان کے وسیلے سے ایک نئی کائنات کی تخلیق اور زبان کے استعمال کو تجربے کا متبادل قرار دینے کا تصور خاصا پرانا ہے۔عبدالقاہر جرجانی نے استعارہ کے اس عمل کو تجربے کا بیان محض ماننے کے بجائے خود زبان و بیان کو تجربے کا متبادل بتایا ہے۔مگر حالی غزل میں اصلیت کے مطالبے کو شاعر کی ذات تک محدود کر دینا چاہتے ہیں،وہ لکھتے ہیں کہ:

چوں کہ شاعری کا جزو اعظم یہ ہے کہ اس میں جو خیال باندھا جائے
اس کی بنیاد اصلیت پر ہونی چاہئے اس لیے اصول شاعری کے موافق
شراب و کباب کے مضمون باندھنا صرف ان لوگوں کا حق ہونا

> چاہئے جو یا خود اس میدان کے مرد ہوں یا اپنے اصلی خیالات خمریات کے پیرایے میں بطور مجاز و استعارہ کے ادا کر سکتے ہوں۔

حالی نے غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے مجاز و استعارہ کو ہی نہیں تمثیل کو بھی پسندیدہ قرار دیا ہے مگر جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ ان کے نزدیک حقیقی معنوں میں استعمال ہونے والے غزل کے مزاج سے مخصوص الفاظ کو ہی استعارہ کی حیثیت سے بھی استعمال کرنے کو اہمیت حاصل ہے۔ وہ غزل کی مخصوص زبان پر ان الفاظ میں اصرار کرتے ہیں۔

> جن بزرگوں نے غزل کی بنیاد تصوف اور اخلاق پر رکھی ہے ان کو بھی وہی زبان اختیار کرنی پڑی ہے جو غزل میں عموماً برتی جاتی ہے۔ عشقیہ مضامین میں جو الفاظ حقیقی معنوں پر اطلاق کیے جاتے تھے ان ہی الفاظ کو ان بزرگوں نے مجاز و استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے، اور رمز و کنایہ و تمثیل میں اپنے اعلیٰ خیالات ظاہر کیے ہیں۔

جہاں تک غزل کی مخصوص زبان اور اس کے مزاج کا سوال ہے تو الطاف حسین حالی، تغزل کا لفظ تو استعمال نہیں کرتے مگر غزل کے مزاج کو تغزل کے مترادف کے طور پر ہی استعمال کرتے ہیں۔ غزل کی زبان اور اسلوب بیان کی شناخت پر حالی کا اصرار تغزل کی اصطلاح کی مقبولیت اور اسے Lyricism کا مترادف سمجھنے کی بنیاد معلوم ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ تغزل کی اصلاح Lyricism کے متبادل کے طور پر اردو میں بیسویں صدی میں داخل ہوئی ہے، اس سے قبل قدیم اردو شعریات میں اس تصور کا سراغ نہیں ملتا۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

> کلاسیکی شعراء کے سامنے تغزل اور غزلیت جیسے تصورات نہ تھے۔ ان تصورات کا ہمارے اصل نظریہ شعر سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ جھوٹے الفاظ ہیں جو انگریزی کے دباؤ میں آ کر ہم لوگوں نے بیسویں صدی میں وضع کیے۔ اپنی شاعری کو انگریزی نکتہ چینوں سے بچانے کے لیے ہم لوگوں نے یہ ترکیب سوچی کہ غزل کو انگریزی

Lyric کا مرادف قرار دیا ،اور اگر انگریزی Lyric میں
Lyricism ہے تو اردو غزل میں لامحالہ تغزل یا غزلیت بھی ہوگی۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے بیان میں اس حد تک صداقت تو ضرور ہے کہ تغزل کے لفظ کا استعمال بیسویں صدی سے قبل نہیں ملتا، مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ یہ تصور بھی پہلے سے موجود نہیں تھا۔غزل کا وہ روایتی مزاج جس کو بنانے میں غزل کے پرانے سکہ بند موضوعات اور لفظیات شامل ہیں ان کا ذکر اردو تذکروں میں جگہ جگہ ملتا ہے، یہ تصور غزل کے ساتھ ابتداء سے ہی وابستہ رہا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جس شاعر کی غزل میں قصیدہ یا مرثیہ کے اسلوب کی جھلک ملتی تھی اس کو غزل کے مزاج سے الگ قرار دیا جاتا تھا۔مثال کے طور پر سودا اور قائم کے ہم عصر احمد علی یکتا نے قائم کی غزل پر رائے دی تھی کہ "دوسرے شاعروں کے برخلاف جن کی غزل، قصیدہ ہو جاتی ہے اور قصیدہ غزل، قائم کی غزل، غزل ہی رہتی ہے اور قصیدہ، قصیدہ رہتا ہے شاید اس جملے میں سودا کی غزل کی قصیدہ نما بلند آہنگی پر طنز بھی ہے مگر زیادہ اہم بات یہ ہے کہ قائم یا سودا پر تبصرے کے ساتھ غزل کی غزلیت یا تغزل جیسی کسی صفت کا اعتراف اور غزل کے مزاج کا تعین بھی شامل ہے۔غزل کے روایتی مزاج کے بارے میں اس نوع کے تصورات کی بنیاد پر نیر مسعود نے تغزل کی اصطلاح سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ابتدا ہی سے ہمارے شاعروں نے تغزل سے انحراف کرنا شروع
> کر دیا تھا اور اسی انحراف کی وجہ سے غزل اردو کی بہت وسیع النظر
> اور سب سے جاندار صنف سخن بن گئی۔

متاخرین شعراء کی غزل پر اعتراض کرتے ہوئے الطاف حسین حالی نے بھی تغزل کی اصطلاح استعمال نہ کرنے کے باوجود سادگی، اصلیت، جامعیت، مخصوص لفظیات اور متعین موضوعات یا اسلوب اظہار پر جو زور دیا ہے وہ دراصل غزلیت یا تغزل کے تصور پر اصرار کے علاوہ اور کچھ نہیں۔اتفاق سے غزل پر حالی کے اعتراضات اور اصلاحی مشورے ان کے تصور شعر میں اس حد تک پیوست ہو گئے ہیں کہ اس سادگی اور اصلیت جیسی شرطیں بھی

مغربی تصور نظم کا حصہ ہونے کے باوجود یہاں غزلیت کی اصطلاح سے پوری طرح ہم آہنگ بھی دکھائی دیتی ہیں۔ مگر یہاں حالی ضمنی طور پر غزل کی جامعیت کو اپنے بین السطور میں تسلیم کرنے کے باوجود اس لسانی طریق کار کے مخالف دکھائی دیتے ہیں جس کی وجہ سے غزل اپنے مخصوص اسلوب پر قائم رہنے کے باوجود ہر طرح کے مضامین کی سمائی کے نمونے پیش کر سکتی ہے۔ حالی کے اعتراضات کیوں کر بعد کے زمانے میں غزل کی صنف کی تحدید کا پیش خیمہ بن گئے؟ اس کا اندازہ بعض نقادوں کے ان خیالات سے لگایا جا سکتا ہے، جو حالی کے تصورات کی گونج کی شکل میں بعد کے نقادوں کے یہاں راہ پا گئے تھے۔ امداد امام اثر، کاشف الحقائق میں غزل پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> اس صنف کا تقاضہ یہ ہے کہ امور داخلی کے سوا امور خارجی قلم بند نہ ہوں اور اگر ہوں بھی تو داخلی پہلو کی آمیزش سے خالی نہ ہوں۔ اس لیے یہ صنف شاعری دشوار رنگ رکھتی ہے۔ ذرا سی لغزش سے غزلیت کا رنگ جاتا رہتا ہے۔

عندلیب شادانی کا خیال ہے کہ:

> حالی نے اپنے وقت کی رائج اور مقبول عام غزل گوئی سے جن خصوصیات کی بناء پر اظہار برہمی کیا تھا وہ اب بھی موجود ہیں اور معاصر شعراء کے دیوان لایعنی، بے بنیاد اور محض رسمی اشعار سے بھرے پڑے ہیں''

امداد امام اثر اور عندلیب شادانی ہی پر کیا موقوف، مولوی عبدالسلام، حسرت موہانی اور مسعود حسن رضوی ادیب بھی حالی کے اس نوع کے تصورات سے دامن نہ بچا سکے جنہوں نے ''ہماری شاعری'' میں لکھنوی غزل گوئی کی مدافعت کی مدلل کوشش کی ہے۔ حالی نے جس طرح رعایت لفظی اور دوسرے محاسن شعری پر قدغن لگانے کی کوشش کی تھی اس کا ہدف بسا اوقات وہ خود بن جاتے ہیں۔ ان کا اخلاقی تصور شعر مسدس حالی کی توثیق تو کرتا ہے مگر خود ان کی غزل گوئی کی تائید نہیں کرتا، اور اشعار کی تشریح و تعبیر کرتے ہوئے جب وہ

غالب کی شاعری کے تجزیے میں نکتہ آفرینی کرتے ہیں تو محاسن لفظی و معنوی کی نشان دہی کیے بغیر غالب کی غزل کی عظمت اور انفرادیت کی نشان دہی نہیں کر پاتے۔ مرزا غالب کی غزل میں تلازمات کا استعمال، حسن تعلیل کی بہتات، لف ونشر کا انداز اور لفظی و معنوی رعایات کا ایسا نگار خانہ ملتا ہے جو اپنے آپ حالی کی اس ضابطہ بندی کے منافی معلوم ہوتا ہے جس میں وہ علی الاطلاق شعری صنائع کے مخالف دکھائی دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> صنائع وبدائع پر کلام کی بنیاد رکھنے سے اکثر معنی کا رشتہ ہاتھ سے جاتا رہتا ہے، اور کلام میں بالکل اثر باقی نہیں رہتا۔ صنائع کی پابندی اور التزام سے تمام اصناف سخن میں عموماً اور غزل میں خصوصاً بچنا چاہیے..... متاخرین میں صنائع کا خیال زیادہ تر اس سبب سے پیدا ہوتا ہے کہ قدما کے کلام میں کچھ اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جن میں باوجود حسن معنی کے اتفاق سے کوئی لفظی مناسبت پیدا ہو گئی ہے..... ہمارے لٹریچر میں صنائع لفظی کے لیے بڑھتے بڑھتے آخر کار محض الفاظ پرستی باقی رہ گئی، اور معنی کا خیال بالکل جاتا رہا..... صنائع وبدائع کی پابندی دلی کے شعراء میں عموماً بہت کم پائی جاتی ہے بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ بالکل نہیں پائی جاتی، البتہ لکھنو کے بعض شعراء نے اس کا سخت پابندی کے ساتھ التزام کیا ہے اور بمقابلہ اہل دہلی کے لکھنو کے عام شعراء بھی رعایت لفظی کا زیادہ خیال کرتے ہیں۔

اس سلسلے میں انہوں نے ناسخ کی غزل کو بار بار حوالہ بنایا ہے۔ اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ کے ایک آدھ شعر میں رعایت اور صنعت کی کارکردگی کو بھی دیکھا جائے۔ ناسخ کے یہ دو شعر نمونے کے طور پر دیکھئے تو بات زیادہ واضح ہو سکتی ہے۔

کوئی غارت گر نہیں دیوانے کے اسباب کا
خانۂ زنجیر کو کچھ غم نہیں سیلاب کا

تو نے آنکھیں پھیر لیں، یاں کام آخر ہو گیا
طائر جاں پائے بند رشتہ نظارہ تھا

پہلے شعر میں دیوانہ، زنجیر اور خانۂ زنجیر اور سیلاب، اسباب، خانہ اور غارت گر جیسے الفاظ لفظی مناسبت اور معنوی رعایت کے سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ناسخ نے 'خانہ' کے لفظ کو ایک طرف خانۂ زنجیر کی مناسبت میں اور دوسری طرف گھر کے معنی میں سیلاب کی غارت گری سے جوڑ دیا ہے۔ اس طریق کار میں صنعت کاری کے ساتھ جنون یا بربادی کے حوالے سے داخلی تجربہ بھی ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ جب کہ دوسرے شعر میں محبوب کے تغافل کو اپنی روح کے فنا ہونے کا سبب بتاتے ہوئے شاعر نے طائر جاں کو پائے بند رشتۂ نظارہ کہا ہے اور اس طرح حسی اور جذباتی تجربے کی تمثیل سامنے آگئی ہے۔ ان نمونوں کی مدد سے اگر ہم صرف اس حقیقت کا عرفان حاصل کر لیں تو یہ کوئی معمولی بات نہیں کہ مغلیہ حکومت کے دور زوال میں ہمارے بیشتر غزل گو شاعر اپنی شاعری میں صنعت گری، پختہ کاری، توازن اور نزاکت بیان کا تاج محل تیار کرنے میں مصروف تھے اور اس طرح سماجی اور سیاسی اضمحلال، فنکاری اور ہنرمندی کا نقطۂ عروج بن گیا تھا۔ ایسا نہیں ہے کہ خود حالی فنی رفعت و بلندی کے اس نکتے سے باخبر نہیں تھے مگر جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ چوں کہ نوآبادیاتی فکر کا لازمی عنصر اپنے ماضی قریب پر خط تنسیخ کھینچنے اور ماضی بعید کی عظمت کی نوحہ خوانی کرنے سے عبارت تھا، اس لیے محمد حسین آزاد ہی کی طرح الطاف حسین حالی بھی اپنے آپ کو استعماریت کے ایجنڈا سے پوری طرح محفوظ نہیں رکھ پائے۔ اس رویے کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ وہ ماضی قریب کی غزل کی صنعت گری کو ہدف بنانے کے باوجود جگہ جگہ غزل کی ہزار شیوگی اور طرفگی کا اعتراف بھی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، اور اسی باعث حقیقت حال کے اعتراف اور منصوبہ بند اعتراضات اور اصلاحی مشوروں میں تضاد کی صورت حال نمایاں ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو حالی اپنے اعتراضات کے برخلاف اس خیال کا اظہار نہ کرتے۔

اگرچہ اس میں شک نہیں کہ جس طرح شعر میں جدت پیدا کرنی اور

> نئے اور اچھوتے مضامین پر طبع آزمائی کرنی شاعری کا کمال ہے۔
> اسی طرح ایک مضمون کو مختلف پیرایوں اور متعدد اسلوبوں میں بیان
> کرنا بھی کمال شاعری میں داخل ہے،...........

شعر میں جدت پیدا کرنے کا عمل، حالی کی تنقید کے زیر اثر یقیناً اضمحلال کا شکار رہا اور بیسویں صدی کے اوائل میں اردو غزل کے احیاء کے دوران پرانے اسالیب کے اپنانے کا غلبہ تو ضرور رہا مگر قدرے بعد میں فراق گورکھپوری اور یگانہ چنگیزی نے بعض نئے تجربے کو نئے طرز احساس میں ڈھال کر پیش کرنے کی کوشش بھی کی۔اس کے نتیجے میں بیسویں صدی کے نصف آخر کے زمانے میں نئی غزل کے عملی اور اجتہادی نمونوں کی بہتات سامنے آئی اور اس باعث غزل کی زبان، اسلوب بیان اور طرز احساس کے سلسلے میں نئے سرے سے غور وخوض کا سلسلہ شروع ہوگیا۔اس زمانے میں غزل کے اسالیب میں جو تنوع پیدا ہوا اسے تنقیدی طور پر شعری اظہار کے نئے مباحث اور مغربی تنقید میں رائج ہونے والی صناعی، پیکر تراشی، پیراڈوکس، تناؤ، طنزیہ تہہ داری وغیرہ سے سہارا بھی ملا اور بدلی ہوئی شعریات میں اس نوع کی جدید غزل بہت سے نئے مباحث کا پیش خیمہ بن گئی۔ان مباحث میں زبان کے استعمال کی نوعیت غزل کی صنف کے لیے اس باعث زیادہ اہمیت اختیار کرگئی کہ جس رویے کو حالی نے لفظ پرستی کہا تھا وہ شعری تنقید کا نیا حوالہ بن کر سامنے آیا۔اس سلسلے میں بحث وتمحیص کا صرف اندازہ لگانے کی خاطر ظفر اقبال کے تازہ مضمون کے یہ چند جملے آج کے بدلے ہوئے شعری تناظر کی تفہیم میں معاون ہوسکتے ہیں۔

> شاعری کے طلسم زار میں داخل ہونے کا دروازہ صرف اور صرف لفظ
> ہے۔.....شعر میں لفظ کا غیر معمولی، غیر متوقع یا غیر حقیقی استعمال
> معنوی لحاظ سے اس کی کایا پلٹ سکتا ہے۔لفظ کا کوئی بھی استعمال
> شاعر کو شعر میں بے معنویت کے خطرے سے دوچار نہیں کرتا، بلکہ
> لفظ کا کوئی بھی عجیب استعمال معانی کے نئے در کھولنے کا باعث
> ہوسکتا ہے۔

ظفر اقبال کی یہ رائے غزل کے اسی ڈکشن کو نشان زد کرتی ہے جس کو حالی الفاظ پرستی قرار دیتے ہیں، اس لیے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ غزل کے الفاظ کے آزادانہ استعمال کو زیر بحث لاکر نئے مباحث کا جو دروازہ کھولا گیا تھا، وہ منفی ہونے کے باوجود آج معاصر غزل میں پائے جانے والے تنوع کا محرک اور نقش اول بن گیا ہے۔ یہی حالی کی کشمکش بھی ہے اور ان کی افادیت بھی۔۔۔

☆☆☆

کلیم الدین احمد کی ناقدانہ انفرادیت

اردو میں ادبی تنقید کی شیرازہ بندی کا پہلا نمائندہ ترین نمونہ 'مقدمہ شعروشاعری' میں ملتا ہے۔ مقدمہ کی اشاعت ۱۸۹۳ء میں عمل میں آئی۔ الطاف حسین حالی کے بعد تقریباً نصف صدی کا زمانہ سوائے شبلی نعمانی کی تنقیدی کاوشوں کے اصولوں کی ترتیب و تنظیم اور ان کے عملی اطلاقات کے معاملے میں کسی خاص پیش رفت کا پتہ نہیں دیتا۔ امداد امام اثر کی کتاب 'کاشف الحقائق' اس عبوری دور کی ایک قابل توجہ کوشش کا التباس ضرور پیدا کرتی ہے، مگر اس میں روبہ عمل تنقیدی طریق کار کچھ تو تاثراتی بیانات کی بالادستی کے سبب اور کچھ اپنی تعمیم زدگی کے باعث رائے زنی سے آگے نہیں بڑھ پاتی۔ شبلی کے یہاں 'شعرالعجم' کی جلد چہارم اور 'موازنۂ انیس و دبیر' کے ابتدائی حصے میں مشرقی تصورات نقد کا غلبہ ہے۔ سوائے محاکات اور تخیل کی بحث کے، شبلی کی تنقید میں نئی تنقید کی روشنی سے آنکھیں چار کرنے کی کوشش برائے نام ہی ملتی ہے۔ لیکن شبلی کی اصولی باتیں ہوں یا اطلاقی نمونے، جس نظام تنقید کے مظہر ہیں ان کو اپنے حدود میں غیر معمولی نہیں تو غیر اہم بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ الطاف حسین حالی، البتہ انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے دوراہے پر ایک ایسے نقاد کے طور پر غیر معمولی ہیں جس نے مشرقی معیار نقد کے ساتھ مغرب کے تنقیدی تصورات کو اپنی بساط بھر شامل کر کے صحیح معنوں میں 'اردو شعریات' کے خدوخال مرتب کرنے کی کوشش کی۔

یہ محض اتفاق نہیں کہ نصف صدی کے عرصہ کے بعد اردو کے تنقیدی منظر نامے میں کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، آل احمد سرور اور احتشام حسین جیسے ممتاز نقاد تقریباً ایک ہی زمانے میں اپنی تنقیدی تحریروں سے نہ صرف متعارف ہوتے ہیں بلکہ مشرقی اور مغربی تصورات کی تفریق کو ختم کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن ادبی تنقید کی نئی روشنی اور عالمی اصولوں سے کم و بیش یکساں طور پر باخبر ہونے کے باوجود کلیم الدین احمد اپنے معاصرین کے درمیان ادبی جمالیات اور تنقیدی ضابطہ بندی کے معاملے میں اسی طرح ممتاز دکھائی دیتے ہیں جس طرح حالی اپنے معاصرین اور متاخرین کے درمیان۔ آل احمد سرور نے کلیم الدین احمد کو نوآبادیاتی ذہن کا مالک قرار دیا ہے۔ اس بات میں اتنی ہی صداقت ہے جتنی محمد حسن عسکری، احتشام حسین اور خود آل احمد سرور کو نوآبادیاتی ذہن کا مالک قرار دینے میں ہو سکتی ہے۔ مگر اس فرق کے ساتھ کہ محمد حسن عسکری اپنی زمین سے وابستگی، آل احمد سرور، اردو کی تہذیبی اقدار کے شعور، اور احتشام حسین مارکسی تصورات سے کسب فیض کے سبب کلیم الدین احمد سے قدرے الگ زاویۂ نظر سے دیکھے جانے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ جب کہ کلیم الدین احمد اپنے اقداری فیصلوں میں بسا اوقات اردو کی ادبی روایت اور تہذیبی تقاضوں سے اغماض برتنے میں بھی کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ مغربی زاویۂ نظر کا حد درجہ اسیر ہونے کے باوجود ان کی تنقیدی تحریروں نے اصولوں کی ضابطہ بندی اور جمالیاتی اقدار کی بحالی میں کیا کردار ادا کیا ہے۔

کلیم الدین احمد کی تنقیدی کاوشوں کو تین بڑے خانوں میں منقسم کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ ۱۔ نظری طور پر اصول تنقید کی ترتیب و تدوین۔ ۲۔ اردو کے شعری سرمایے پر ان اصولوں کا عملی اور تجزیاتی انطباق اور ۳۔ اردو کی تقریباً تمام رائج شعری اصناف کی بحیثیت صنف اور بحیثیت وسیلۂ اظہار، قدر و قیمت کو پرکھنے اور متعین کرنے کی کوشش۔ ان کی تحریروں کا متعدبہ حصہ تنقیدی اصول و معیار کی شیرازہ بندی پر مشتمل ہے۔ 'ادبی تنقید کے اصول' اور 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں منصوبہ بند طریقے پر تنقید کی اصولی ضابطہ بندی ملتی ہے۔ جب کہ 'اردو شاعری پر ایک نظر'، 'اقبال ایک مطالعہ'، اور 'عملی تنقید' میں اصناف اور

نمائندہ فن پاروں پر اطلاق اور عملی تنقید کے ممتاز ترین نمونے ملتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کی تنقید بادی النظر میں سخت گیری، مغربی اصولوں پر جا و بے جا اصرار اور بعض چونکانے والے بیانات پر مبنی ہونے کا تاثر قائم کرتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ایک سخت گیر نقاد ہیں۔ وہ مغربی اصول نقد کو ہی مثالی نمونہ نہیں بناتے، عالمی سطح پر تسلیم شدہ معیاری ادب پاروں کا اعلیٰ اور غیر معمولی معیار ان کے پیش نظر رہتا ہے، اور وہ شدید ردعمل پیدا کرنے والے بیانات دینے میں کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے۔ جہاں تک مغربی تصورات کو اردو میں رائج کرنے کا سوال ہے تو ان کے معاصرین میں جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، تقریباً سبھی سربرآوردہ نقادوں نے حسبِ استطاعت اس روشنی سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر اس ضمن میں کلیم الدین احمد کی انتہاپسندی ایسے مقامات پر قابل تشویش بن جاتی ہے کہ جب وہ اردو کی لسانی، ادبی اور تہذیبی روایت کو یکسر نظر انداز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر ناقد کی حیثیت سے اپنی ہمہ گیری، انضباط اور بڑے دائرۂ کار کے باوجود مغربی سرچشموں کے حوالے سے وہ نوآبادیاتی ذہن کے مالک ہی ٹھہرتے ہیں۔ ان کی انتہاپسندی کا نقطۂ عروج غزل کی صنف پر ان کے اعتراضات کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ اپنے ادبی سفر کے بالکل آغاز میں 'غزل کو نیم وحشی صنف شاعری' ٹھہرانے جیسے چونکانے اور شدید ردعمل پیدا کرنے والے بیان پر نہ صرف یہ کہ وہ اصرار کرتے ہیں، وہ اپنی شعری تنقید کے بڑے حصے میں اس کا جواز فراہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اکتا دینے کی حد تک اس نقطۂ نظر کی تکرار کرتے ہیں اور تادمِ حیات اپنی رائے پر نظر ثانی کے لیے تیار نظر نہیں آتے۔ اس رویے پر حیرت اس وقت ہوتی ہے جب اندازہ ہوتا ہے کہ غزل کے صنفی اور ہیئتی نقائص کو معتوب و مردود قرار دینے کے باوجود انھوں نے کلاسیکی اور مابعد کلاسیکی غزل کا نہایت گہرائی، ہمہ گیری اور نظم وضبط کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ اس مطالعہ کے عمل میں غزل کے اشعار کی قوت اور رمزیت سے بسا اوقات انکار کرنا ان کے لیے ممکن نظر نہیں آتا، وہ اپنی بعض رایوں پر جزوی نظر ثانی بھی کرتے ہیں اور شاید اردو کے واحد نقاد ہیں جس نے اپنی کتابوں کی مختلف اشاعتوں میں

ترمیم واضافے کیے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ ان کی ادبی اور تنقیدی تربیت میں مغربی نظم کی روایت نے بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ یہ بھی غلط نہیں کہ ان کے استاد ایف، آر، لیوس اور ان کے معاصر نقاد بالخصوص آئی، اے، رچرڈز اور ٹی، ایس، ایلیٹ یا ان سے قبل کالرج کی اس تنقید نے جو نظم یا نظم کے دوسرے اسالیب پر تھی، ان کے ذہن کو ایسے سانچے میں ڈھالا تھا جس میں غزل جیسی مختلف الہیئت صنف کی سمائی بالکل نہ تھی۔ مگر ان تمام مغربی نقادوں نے بھی کسی فن پارے کی روایتی اور تہذیبی اقدار سے اس حد تک چشم پوشی برتنے کا ارتکاب نہیں کیا جس نوع کی چشم پوشی کلیم الدین احمد کے اس نقطۂ نظر میں دیکھی جا سکتی ہے۔ وہ اپنے ایک سربرآوردہ معاصر نقاد محمد حسن عسکری کے تہذیبی شعور کو یکسر نظر انداز کرتے ہوئے ان کی مغربیت کو مغرب کی دلالی قرار دینے میں بھی کوئی عار محسوس نہیں کرتے۔ وہ اپنے اور محمد حسن عسکری کے مابین اس فرق کو محسوس کرنے سے قاصر ہیں کہ اپنی تمام مغرب پسندی کے باوجود وہ مغربی تصور ادب کو بلا ترمیم و تنسیخ اردو کے لیے قبول کرنے کو آمادہ نہیں ہوتے اور ادب اور تہذیب کے رشتوں کو بھی آنکھوں سے اوجھل نہیں ہونے دیتے۔ عسکری اگر یہ کہتے ہیں کہ ''ہر تہذیب کو اپنے ادبی اصول و معیار متعین کرنے کا حق حاصل ہے، اور یہ کہ کسی مخصوص ادبی تہذیب پر غیر تہذیب کے معیارات مسلط نہیں کیے جاسکتے'' تو دراصل وہ تہذیبی شعور کے اسی فقدان پر معترض ہیں جس سے کلیم الدین احمد دوچار ہیں۔ محمد حسن عسکری کے اس دوررس تنقیدی نقطۂ نظر کا فیضان ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے غزل کی صنف کے جواز کے سیاق وسباق میں ایک قرار واقعی مقدمہ قائم کیا ہے کہ ''جس طرح یہ بات ایک ادبی تہذیب ہی طے کرسکتی ہے کہ ادب کیا اور کیا نہیں ہے، اسی طرح تہذیب ہی اس بات کا فیصلہ کرے گی کہ بڑا ادب کیا ہے''۔ یہ مقدمات اس اعتبار سے کلیم الدین کے متذکرہ نقطۂ نظر کا بطلان کرتے ہیں، اس لیے کہ اردو غزل یا کسی اور مشرقی صنف سخن، کو مغرب کے تہذیبی حوالوں سے کم تر ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ اس ضمن میں کلیم الدین احمد محض ظاہری ربط، اور موڈ کی یکسانیت پر مبنی غزل کے اشعار حتیٰ کہ قطعہ بند شعروں تک کو صرف اس لیے توصیف کا مستحق قرار دیتے ہیں جو خود ان کے سخت

گیرتنقیدی اور جمالیاتی موقف کی پوری تائید نہیں کرتے۔ ضد کی ہے اور بات، مگر حقیقت یہ ہے کہ غزل کو دورِ وحشت کی یادگار قرار دینے کے بعد نصف صدی کا عرصہ بھی نہیں گزرا کہ انسان کے تہذیبی ارتقاء کے عمل میں خود کلیم الدین احمد کی زندگی میں متمدن انسانی معاشرے نے یہ ثابت کردکھایا کہ افہام وتفہیم کی زبان تہذیبی ترقی کے ساتھ طول کلامی کے بجائے دوٹوک، اشاراتی، علامتی، حتیٰ کہ اعداد وشمار پر مبنی لسانی کفایتِ لفظی کی طرف مائل ہوتی چلی گئی ہے۔ ایسی صورت میں محض تسلسل، طول کلامی اور مرتب اظہار کو تمدن کی شناخت تو کیا قرار دیا جاسکتا ہے، کفایت لفظی، استعارہ سازی، رمزوایما اور ایجاز واختصار کو مربوط اسالیب شعر کا بدل کیوں نہیں ثابت کیا جاسکتا۔

تاہم جس طرح کلیم الدین احمد کی ناقدانہ قد وقامت کو صرف غزل کی صنف پر ان کے اعتراضات کے باعث کم تر قرار نہیں دیا جاسکتا، اسی طرح ان کے مطالعے کی وسعت، سائنٹفک نقطۂ نظر، تجزیاتی ذہن اور طرزِ استدلال کی صحیح قدر وقیمت کا تعین صرف ایک صنف سخن پر ان کے نامناسب اور منفی موقف کے سبب پس پشت نہیں ڈالا جاسکتا۔ لیکن اردو تنقید کی تاریخ میں ہوا کچھ ایسا ہی ہے کہ کلیم الدین احمد کے معدودے چند سنسنی خیز بیانات کے شدید ردعمل نے ان کے غیر معمولی تنقیدی کارنامے کے اعتراف کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کیں —— کلیم الدین احمد نے اپنی تنقید میں دو باتوں کی طرف سب سے زیادہ توجہ مبذول کی۔ ایک تو ادب وشعر کے بالکل بنیادی مسائل سے سروکار، اور دوسرے یہ کہ اپنے نظری اور اصولی بیانات کو تجزیے، تحلیل اور تقابلی مطالعے کی مدد سے قابل توثیق بنانا۔ اس سلسلے میں نقد شعر کے بارے میں اساسی نوعیت کے بعض نکات کی مدد سے نظری تنقید پر ان کی گرفت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

۱۔ ہمیں ادب کو برابر اور سختی سے بطور ادب دیکھنا چاہیے نہ کہ بطور تاریخ، اخلاق، فلسفہ، دینیات۔ اور بطور ادب دیکھنے کے یہ معنی ہیں کہ ہم لفظوں پر ہر وقت نظر رکھیں، ان سے غفلت نہ برتیں، لیکن یہ بھی ملحوظ خاطر رہے کہ الفاظ، نقاد کی محنت کا آخری نتیجہ نہیں۔

۲۔ ہر لفظ میں ایک مخصوص جوہر ہوتا ہے، جو دوسرے لفظ میں نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کئی الفاظ ہم معنی ہوں، لیکن ہر لفظ کی ایک انفرادی خصوصیت ہوتی ہے جو اس کے مرادف لفظ میں نہیں پائی جاتی۔

۳۔ شاعری میں الفاظ محض ذریعہ ہیں اظہار خیالات وجذبات کا۔ اگر انھوں نے تجربے سے زیادہ اہمیت حاصل کرلی تو پھر شاعری ممکن نہیں۔

۴۔ الفاظ اور شاعری میں ایک ناگزیر ربط ہے، اردو شعرا اس ربط سے سراسر بے گانہ نظر آتے ہیں۔ شاعری کی منزلیں طے کرنے کے لیے الفاظ کی رہبری کی ضرورت ہے۔ اگر الفاظ رہنما نہ ہوں تو قدم آگے نہیں بڑھ سکتا۔ لیکن رہنما کو منزلِ مقصود سمجھ لینا کم عقلی کی دلیل ہے۔ اردو کے بعض شعراء قبلہ نما کو قبلہ قرار دیتے ہیں اس لیے گمراہی لازمی نتیجہ ہے۔

کلیم الدین احمد اپنے بیانات کو عموماً تشنۂ استدلال نہیں چھوڑتے۔ مثالیں دیتے ہیں۔ مثالوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ موخرالذکر بیان کے ثبوت کے طور پر وہ ایک شعر

قیامت بپا ہوگی اٹھے گا فتنہ　　　　وہ جوڑا نہیں اک بلا باندھتے ہیں

سے مثال دیتے ہیں اور اس میں معنی کے فقدان اور الفاظ کی بالادستی کا تجزیہ کرکے یہ ثابت کرتے ہیں کہ قیامت، فتنہ، جوڑا، بلا، جیسے متناسب الفاظ اور چست و بامحاورہ بندش کے باوجود اس شعر میں لفظ کیوں کر تجربے سے زیادہ اہمیت حاصل کر لیتے ہیں اور کیوں کر صنعت گری یہاں شعبدہ بازی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ ادب کو ادب کے طور پر دیکھنے کے اس اصرار کے باوجود ٹی، ایس، ایلیٹ کے اس مقولے کو ہر جائزے میں اپنی گرہ میں باندھے نظر آتے ہیں کہ ''ادب کی عظمت، صرف ادبی معیاروں سے نہیں جانچی جاسکتی، البتہ یہ کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ ادب کے عدم اور وجود کو صرف ادبی معیاروں سے ہی پرکھا جاسکتا ہے''۔ اس خیال میں ادب کی ادبیت پر اس قدر زور دینے کے باوجود یکساں نوعیت کے ادب پاروں کے مابین مافی الضمیر، خیالات کے وزن وقار اور زندگی کی بصیرت کو ہی مابہ الامتیاز بنائے جانے کے نکتے کی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کلیم الدین احمد کی

ادبی معیار بندی کا پہلا مرحلہ لفظ ہیں۔ اسی سبب سے لفظ کی لغوی حیثیت، استعاراتی حیثیت، لفظ کی انفرادی خصوصیت اور الفاظ اور شاعری کے ناگزیر ربط پر وہ جگہ جگہ اظہار خیال کرتے ہیں۔ انہیں شبلی نعمانی سے یہی شکایت ہے کہ انھوں نے 'موازنہ انیس ودبیر' میں الفاظ کو فصیح، غیر فصیح اور 'غریب' میں تقسیم کیا ہے۔ وہ یہ بتانے کے بعد کہ الفاظ خلا میں سانس نہیں لیتے اور وہ ہمیشہ کسی نہ کسی چیز کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ ان الفاظ میں شبلی کے نقطۂ نظر کا جواب دیتے ہیں:

> لفظوں کی اپنی کوئی خصوصیت نہیں ہوتی۔ وہ نہ حسین ہوتے ہیں اور نہ بدصورت، نہ خوشگوار ہوتے ہیں نہ مکروہ۔ کوئی لفظ بذات خود شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتا۔ ہر تجربہ سراپا بننے کے لیے، مجسم ہونے کے لیے موزوں ومناسب الفاظ کو چن لیتا ہے۔ جو شعری تجربے کو بیان کرنے میں مفید ہو وہ شاعرانہ ہے ورنہ نہیں۔ نثری لفظ چپٹا اور مفید ہوتا ہے۔ لیکن شعری لفظ آپ اپنا وجود ہوتا ہے اور ایک دنیائے معانی اس میں پنہاں ہوتی ہے۔

اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کلیم الدین احمد لفظ کے علاوہ شعر کے دوسرے اجزاء الفاظ کی ترتیب کی نوعیت، وزن، سیاق وسباق اور لہجہ کے بارے میں بعض ایسے نکات اٹھاتے ہیں جن کو حل کیے بغیر زبان، آہنگ اور شعری طریق کار کی جدلیت تک رسائی مشکل ہوتی ہے۔ زبان کی نحوی ترتیب اور وزن پیدا کرنے کی خاطر ترتیب میں رونما ہونے والی تبدیلی پر وہ خاص توجہ صرف کرتے ہیں اور یہ واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ شاعر کیوں کر الفاظ کی ترتیب اور وزن کے مابین توافق اور ہم آہنگی کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور کس طرح ایک شاعر کا لہجہ اس کو دوسرے شاعر سے مختلف اور ممتاز بنا دیتا ہے۔ اس طویل بحث کو وہ ان الفاظ میں سمیٹتے ہیں:

> وزن اور الفاظ کی نثری ترتیب میں آپس میں ایک کھیل ہوتا ہے، اور شاعر کا کام ہے کہ اس باہمی کھیل (Inter play) سے کام لے۔

وزن کا تقاضا ہوتا ہے کہ لفظوں کی نثری ترتیب بدلے اور یہ ترتیب بدلتی ہے۔ اگر شاعر وزن سے مجبور ہو گیا اور اگر اس نے وزن کے سامنے ہتھیار ڈال دیا تو اس نے اپنا کام نہیں کیا۔ وزن کا تقاضا گویا فن کاری کو ایک چیلنج ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ وزن اور لفظوں کی ترتیب میں جو مخاصمت ہے اسے دور کرے۔ وزن کا سہارا لے کر نثری ترتیب سے زیادہ اچھی زیادہ معنی خیز ترتیب لفظوں میں پیدا کرے۔

کلیم الدین احمد لفظ و معنی، وزن و آہنگ اور ترتیب ولہجہ کی پوری بحث کو شاعری میں تجربے کے بالواسطہ بیان سے مربوط کر دیتے ہیں۔ انھوں نے ایک سے زیادہ بار لکھا ہے کہ ''شعر میں تجربے کا بیان براہ راست نہیں ہوتا بالواسطہ ہوتا ہے''۔ وہ میر کے شعر؎

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات   کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

کی مثال کے ذریعے اپنے دعویٰ کی دلیل فراہم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اس شعر میں بے ثباتی کا ذکر دکھائی نہیں دیتا مگر زیادہ بلیغ انداز میں قاری کے دل و دماغ پر بالواسطہ طرزِ گفتگو کے باعث وارد ہوتا ہے۔ وہ اس پر بس نہیں کرتے۔ دنیا کی بے ثباتی کے بیان سے متعلق مختلف شعرا اور اسالیب اظہار کی مثالیں پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے ع ہستی اپنی حباب کی سی ہے۔ ع بودِ آدم نمود شبنم ہے۔ ع جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا ۔ع اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات .... ان اشعار میں کہیں حباب، کہیں شبنم، کہیں گل اور کہیں شمع کے الفاظ بطور استعارہ اختیار کیے گئے ہیں مگر ہر جگہ ایک مضمون زیر بحث ہے اور وہ بے ثباتیِ دنیا کا مضمون ہے جو صرف بالواسطہ انداز بیان کے سبب زیادہ معنی خیز اور دوررس بن گیا ہے۔ اس ضمن میں میر کے متعدد اشعار کو کلیم الدین احمد زیر بحث لاتے ہیں اور ان میں براہ راست بات کہنے کے برخلاف استعاروں کی مدد سے مدعا ظاہر کرنے کی نوعیت کا جائزہ لیتے ہیں۔ تاہم میر تقی میر کے بارے میں ان کے توصیفی کلمات سے یہ اندازہ بالکل نہیں لگانا چاہیے کہ وہ کسی بھی شاعر کو غیر مشروط طور پر قابل تعریف تسلیم

کر لیتے ہیں۔ انھوں نے اپنی مختلف کتابوں میں یکساں مضمون اور یکساں پس منظر رکھنے والے اشعار کے مابین موازنہ کیا ہے۔ میر کے ایک شعر ع فرصتِ بودوباش یاں کم ہے کام جو کچھ کرو شتاب کرو۔ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ: ''اس شعر میں ایک پیش پا افتادہ خیال ہے کہ مہلت عمر کم ہے، اور اسی خیال سے دوسرا معمولی خیال نکلتا ہے کہ مہلت عمر کم ہے، اس لیے جو کام کرو شتاب کرو۔ پھر بھی یہاں خیال کی کوئی گہرائی نہیں۔ کوئی پیچیدگی نہیں''۔ جب کہ اگر اس شعر کا موازنہ میر کے ہی متذکرہ دوسرے شعر یعنی ع کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات ☆ کلی نے یہ سن کر تبسم کیا۔ سے کیا جائے تو شعری طریقِ کار کی تبدیلی، تجربے کی نوعیت کی تبدیلی کا سراغ دیتی ہے۔ وہ تجزیہ اور تقابل کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> پہلے شعر میں ایک خیال ہے جو شعری تجربہ نہیں بن پاتا اور اس لیے شعر کی حیثیت سے اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ جب اس شعر میں خیال بھی ہے اور تاثر بھی اور یہ دونوں شعری تجربہ بن گئے ہیں۔ اس لیے کہ اس میں ایک نیا پن ہے۔ ایک تازگی ہے، ایک لطف ہے جو روز مرہ کی باتوں میں نہیں...... میر کی آنکھوں نے کچھ دیکھا ہے اور نئی طرح سے دیکھا ہے، کچھ سوچا ہے اور نئی طرح سے سوچا ہے، کچھ محسوس کیا ہے اور نئی طرح سے محسوس کیا ہے۔ یہ چیز پہلے شعر میں نہیں ملتی ـــــ

کلیم الدین احمد جب بھی شعری تجربے کا سوال اٹھاتے ہیں تو ان کا سارا ارتکاز لفظوں کے نظام سے تجربے کی نوعیت کے تعین کی طرف ہوتا ہے، مگر اس کے ساتھ ہی تخلیقی عمل کے حوالے سے ان محرکات وعوامل کو بھی نظر انداز نہیں کرتے جو ایک شاعر کو دوسرے شاعر سے اور ایک تجربے کو دوسرے تجربے سے الگ کرتے ہیں۔ وہ نئی انگریزی تنقید کے علم برداروں کی طرح یوں تو ہیئتی نقطۂ نظر کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں لیکن تخلیقی عمل کے نفسیاتی محرکات کو بھی کم اہم قرار نہیں دیتے۔ ادب اور تحلیل نفسی ان کی دلچسپی کا موضوع رہا ہے، اس لیے آئی۔اے۔ رچرڈز کی طرح ان کے یہاں بھی شاعری کو پرکھنے کا جزوی نفسیاتی زاویۂ نظر

کسی نہ کسی صورت ضرور کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری کی تنقید سے بحث کرتے ہوئے کلیم الدین احمد نے ان کے سماجی انقلاب کے پیغام اور اس قول کی معنویت کی قلعی کھولی ہے کہ ''ہر سیاسی اور سماجی انقلاب سے پہلے ایک ذہنی انقلاب کی ضرورت ہوتی ہے''۔ ان کے الفاظ ہیں کہ:

> اگر آپ شخصیت کی لاینحل گتھی کو نہیں سلجھا سکتے۔ اگر علم میں اتنی گہرائی نہیں کہ اس کی اہمیت کا اندازہ کرسکیں تو آپ یہ نہیں بتا سکتے کہ ماحول کا شخصیت پر کتنا اثر ہوتا ہے اور اس اثر کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔

شاعری میں تجربے کی کیا نوعیت، اور عام زندگی میں تجربے کی صورت کیا ہوتی ہے، یا پھر یہ کہ مختلف ذہنی اور نفسیاتی عوامل کی شمولیت کے سبب عام تجربے شعری تجربے میں کیوں کر تبدیل ہوتے ہیں یا انسانی تجربے شاعری میں نمودار ہو کر کس طرح اکہرے پن سے مختلف اور ذاتی کے بجائے آفاقی بن جاتے ہیں، ان مضمرات کی عقدہ کشائی وہ اس طرح کرتے ہیں۔

> قوت حاسہ کے ذریعے اثرات وحسیات کی بارش ہوتی رہتی ہے۔ تخیل دور اور قریب کے نقوش کو جمع کرتا رہتا ہے، دماغ نئے نئے خیالات وتصورات اکٹھا کرتا رہتا ہے۔ اس کے دل میں بوقلموں جذبات وکوائف ابھرتے اور رنگین ودلکش تجربات گزرتے رہتے ہیں اور نعمتوں کا یہ لامتناہی سلسلہ اس کے شعور یا تحت الشعور میں محفوظ رہتا ہے، اور وقتِ ضرورت وہ ان سب سے کام لیتا اور لے سکتا ہے۔ جب کوئی جوش، جذبہ یا خیال اسے بیتاب کرتا ہے اور اپنی ترجمانی پر مجبور کرتا ہے تو یہ سارے اثرات، نقوش، تصورات، جذبات وتجربات اس کی مدد کرتے ہیں۔ سب کے سب نہیں، وہی جو موزوں اور مناسب ہوتے ہیں۔ جنھیں یہ مخصوص تجربہ کسی

اندرونی اور پوشیدہ رشتے کی وجہ سے کھینچ لیتا ہے—

کلیم الدین احمد شعری تجربے کی نوعیت اور دوسرے تجربے سے اس کے فرق کو نمایاں کرنے کے لیے عموماً مجرد بیانات پر اکتفا نہیں کرتے، اشعار میں اس کی مثالیں ڈھونڈتے ہیں، شاعری میں لفظ کی ترتیب کو ہر پہلو سے دیکھتے ہیں اور تخلیقی عمل کے دوران واضح اور غیر واضح ارتعاشات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ مگر وہ شاعری کو تاثر کے اعتبار سے ذہنی بصیرت کا موجب، فرحت بخش اور انبساط آفریں دیکھنا چاہتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ ان کی نگاہ میں شاعری میں الفاظ کے انتخاب کے خود کار عمل اور لفظوں کے ذریعے تجربے کی گرفت کی نوعیت میں خاصا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ بسا اوقات الفاظ بھی تجربے کی نوعیت کو تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر شاعری کے کسی ایسے نمونے کو سامنے رکھا جائے جس میں صنائع، رعایت لفظی اور محاسنِ شعری تو اپنے نقطۂ کمال پر نظر آئیں مگر وہ شعری تجربے کا ناگزیر حصہ نہ ہوں تو بات واضح ہو سکتی ہے۔ اس نوع کی فنی جزئیات کی شناخت میں بالعموم تنقید کو اپنا موقف اختیار کرنے میں خاصی دشواری پیش آتی ہے۔ کلیم صاحب 'سخن ہائے گفتنی' میں ایک مقام پر اس آزمائش سے دوچار ہوتے ہیں مگر بحیثیت 'تنقید نگار' تجربے کی نوعیت اور الفاظ کے انتخاب کی منطق کے مابین نہایت باریک تفریق قائم کر کے اپنی تنقیدی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوتے ہیں۔ گلزار نسیم میں محاسنِ لفظی اور صنائع کے مسئلے کو وہ اسی منطق کے ذریعہ حل کرتے ہیں:

> ......حسنِ الفاظ کی عالمگیری 'گلزار نسیم' میں بھی موجود ہے۔ بعض شعرا ایسے ہوتے ہیں جن کی قوت حاسہ محدود ہوتی ہے، جو مشاہدۂ عالم سے متاثر نہیں ہوتے۔ اگر وہ کبھی جذبات کو محسوس کرتے ہیں تو الفاظ کے ذریعے سے ...... ایسا شاعر گلاب کے حسن سے بالکل متاثر نہیں ہوتا لیکن حسین لفظ اس پر بلا کا اثر پیدا کرتا ہے۔ وہ واردات قلب سے واقف نہیں ہوتا، لیکن رعایت لفظی کے خیال سے بے تاب ہو جاتا ہے۔ نسیم اسی قسم کے شاعر ہیں۔ چوں کہ نسیم کا دل

> حسین وجمیل الفاظ یا تشابیہ سے بے تاب ہو جاتا ہے اس لیے وہ
> پڑھنے والوں کو بھی بے تاب کرتے ہیں۔ لیکن اگر ذہن وادراک اس
> لفظی حسن کے علاوہ کچھ اور تلاش کرتا ہے تو مایوسی ہی مایوسی ہے ——

شاعری میں الفاظ کے انتخاب کی مختلف نوعیتیں ہوتی ہیں۔ اگر کبھی شعری تجربہ ناگزیر طور پر اپنے الفاظ خود لے کر کرتا ہے اور کبھی الفاظ اپنے محاسن کی بدولت معانی کا نظام مرتب کرتے ہیں تو کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر کی قوت اختراع لفظی نظام کی تشکیل اپنے بل بوتے پر بھی کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ کلیم الدین احمد اس سلسلے میں غالب اور مومن کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ وہ مومن کی تسلیم شدہ نازک خیالی کو بلا دلیل قبول کرنے کے لیے تیار نہیں...... مومن کے متعدد اشعار کی مدد سے یہ ثابت کر دکھاتے ہیں کہ کبھی کبھی مومن خاں مومن کس طرح اپنی نازک خیالی کی نمائش پر اتر آتے ہیں اور نئی تراکیب اور قوت ایجاد دکھلانے کی غرض سے اصل شاعری سے بھی دست بردار ہو جاتے ہیں۔ یہ کلیم الدین احمد کا عام تنقیدی طریقِ کار ہے کہ وہ کسی بھی شاعر کے لیے تعمیمی رائے زنی سے حتی الامکان احتراز کرتے ہیں، اور کسی نہ کسی طرح شاعر کے انفرادی رویے کی نشاندہی کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ وہ شاعرانہ انفرادیت کی جستجو کرتے ہیں اور شاعری کے حوالے سے اس کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ وہ ایسے مخصوص انفرادی شعری طریقِ کار کو نشان زد کرتے ہیں اور اسے دوسرے شعری رویوں سے مثالوں کے ذریعہ الگ کر کے دکھاتے ہیں۔ وہ جس طرح مومن کی قوتِ ایجاد میں نمائش کا پہلو ڈھونڈھ لیتے ہیں اسی طرح غالب کی قوت اختراع کو ان کی ذاتی پہچان بتاتے ہیں، مگر اس قوتِ ممیزہ کے ساتھ کہ غالب اپنی قوتِ اختراع کے استعمال میں کہاں کامیاب ہوتے ہیں اور کہاں ناکامی ان کا مقدر ٹھہری ہے۔ اپنی کتاب 'عملی تنقید' میں غالب کے مجددانہ رویے سے بحث کرتے ہوئے وہ غالب کے آرٹ کی وسعت اور تنوع کو اور میر کے آرٹ کی گہرائی کو نشان زد کرتے ہیں۔ اس بحث میں وہ یہ نتیجہ بھی نکالتے ہیں کہ تنوع اور گہرائی کے معاملے میں اب تک یہ دونوں شاعر یکتا اور بے مثال ہیں اور کوئی دوسرا شاعر ان کے امتیازات میں ان

کا شریک نظر نہیں آتا۔ غالب 'تنقید' میں عموماً اس گتھی کو سلجھانے کی کوشش کم ملتی ہے کہ آخر غالب کے یہاں حد درجہ مشکل پسندی کے ساتھ انتہائی سادگی یا سہل الممتنع تک، کئی اسالیب کیوں ملتے ہیں، کلیم الدین احمد اس مسئلے کا سامنا کرتے ہیں اور غالب کی اسلوبیاتی شناخت کو تین زمروں میں تقسیم کرتے ہیں۔ ۱۔ فارسیت کا غلبہ ۲۔ انتہا درجہ کی سادگی اور ۳۔ ان دو رنگوں کے بیچ فارسی الفاظ اور سیدھی بندشوں کی موجودگی، جیسے تین اسالیب کو وہ مثالوں اور تجزیوں کی مدد سے وثوق انگیز بناتے ہیں۔ وہ مومن کی قوت ایجاد اور غالب کی قوت اختراع کا فرق دونوں کے اشعار کے موازنے کے ذریعہ واضح کرتے ہیں۔ غالب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا ہے کہ قوت ایجاد کوئی نیا نقش بناتی ہے جس کا شمار عام ملکیت میں نہیں ہوتا۔ مثلاً غالب کے شعر ؏ تجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا، میں قفل ابجد بالکل نئی چیز ہے لیکن موزوں اور مناسب، یا پھر ؏ باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا، میں بھی وہی نیا پن ہے اور وہی مناسبت بھی۔ کہیں کھینچ تان نہیں۔ لیکن اس قسم کی مثالیں کم ملتی ہیں اور جب نیا پن کی طرح رغبت ہوتی ہے تو نتیجہ رعایت لفظی یا دوراز کار صنعتوں کی صورت میں ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کا ہی ایک شعر ہے ؎
>
> نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
> سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں میں
>
> نئی بات ہے، نیا نقش ہے اور ایسے بہت سے نقش ملتے ہیں جن میں جدت تو ہے لیکن اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ ——

غالب کی شاعری کی وسعت اور تنوع کی نشاندہی، کلیم الدین احمد کی تنقید میں اس اعتبار سے بھی اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ اردو کے پورے شعری ذخیرے میں سوائے غالب کے انھیں کوئی اور شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس نے بقول ان کے غزل کی تنگی میں وسعت اور اس

کے انتشار میں تنوع اور رنگارنگی کی راہ نکالی ہو۔ ان کا خیال ہے کہ:

> غالب کے آرٹ کا اصل کمال یہ ہے کہ اس نے غزل، خصوصاً مفرد شعر کی تنگی کو وسعت میں تبدیل کرنے کی کامیاب کوشش کی ـــــ دو مصرعوں کی بساط کیا ہے۔ اس میں گنجائش بہت کم ہے۔ کسی چیز کو پورے طور پر بیان کرنا ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہے۔ غالب نے اس مشکل کو آسان کرنے میں دوسرے شاعروں کے مقابلے میں زیادہ کامیابی حاصل کی ہے۔

یہ محض غزل کی صنف کی تنگی کا گلہ اور غالب کی غزل کی وسعت کا اعتراف نہیں، اس نوآبادیاتی ذہن کا اعتراف شکست بھی ہے جس سے غزل کا ایجاز واختصار اپنی جامعیت، قوت اور دوررس معنویت کا خراج وصول کر لیتی ہے۔

کلیم الدین احمد کا امتیاز اس بات میں زیادہ نمایاں نظر آتا ہے کہ وہ بڑے سے بڑے شاعر کی فنی نقائص کی نشاندہی اور چھوٹے سے چھوٹے شاعر کے محاسن کا اعتراف کرنے میں کسی نوع کی استناد سازی کو اپنی راہ میں حائل نہیں ہونے دیتے۔ محاسن اور معائب کی چھان پھٹک عموماً ان کی تنقید میں تضادات کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ مگر تنقید میں حالی کا معاملہ ہو یا محمد حسن عسکری کا اور شاعری میں میر کی شاعری زیر بحث ہو کہ غالب کی، یا پھر جوش ملیح آبادی یا جگر مرادآبادی کی، وہ خوبیوں اور خامیوں کے تعین کے لیے بسا اوقات اعلیٰ درجے کے اشعار کے ساتھ معمولی اشعار کا بھی تجزیہ کرتے ہیں اور اس بات کو دلیلوں کی بنیاد پر قائم کرتے ہیں کہ کوئی شاعری بڑی ہے تو کیوں ہے اور بری ہے تو کیوں ہے۔ اگر ان کے تنقیدی جائزوں سے سرسری گزرا جائے تو سچ مچ ایسا لگتا ہے کہ گویا وہ ایک ہی سانس میں تعریف بھی کرتے ہیں اور کیڑے بھی نکالتے ہیں۔ مگر غائر نگاہ سے مطالعہ اس تاثر کو غلط ثابت کرتا ہے۔ وہ اس بات کا پورا اہتمام کرتے ہیں کہ فن کے جس پہلو یا جس عنصر کے محاسن بیان کریں اس کو معیوب عناصر سے ممتاز کر کے دکھائیں۔ وہ میر تقی میر کی دنیا کو تنگ اور محدود بتاتے ہیں مگر اس پہلو پر تحسین وآفرین بھی کہتے ہیں کہ وہ

اپنے سیدھے سادے الفاظ سے چونکاتے تو یقیناً نہیں مگر ان پر جتنا غور کیا جائے پڑھنے والے کا استعجاب بڑھتا جاتا ہے۔'' ان کے خیالات معمولی سہی لیکن ان میں ایک جوش وخروش ہے، گرمیٔ جذبات نے گویا ان کی صورت بدل دی ہے''۔ یہ انداز وہ محض میر یا غالب جیسے ممتاز ترین شعرا کے لیے ہی استعمال نہیں کرتے بلکہ مصحفی، جرأت، حسرت، جلیل، داغ، یگانہ، راسخ عظیم آبادی اور سیماب اکبرآبادی حتیٰ کہ نوح ناروی اور جگر مرادآبادی تک کے اشعار کو زیر بحث لاتے ہیں۔ اور ایک ایک کے شعری تجربے کی نوعیت پر بحث کرتے ہیں۔ وہ تنقید کو تحسین وتنقیص کے درمیان متوازن طریقے پر استعمال کرتے ہیں۔ اہم اور غیر اہم اشعار کے تجزیے کے دوران جگر مرادآبادی کے ایک شعر ع سنجیدگی ہزار ہو، غم سے مفر نہیں ☆ دریا اسی میں بند ہے جو آنکھ تر نہیں۔ میں آنکھ، پانی اور دریا کے تلازمات کی خوبی کا اعتراف کرتے ہوئے شعر کی منطق کو اس طرح بے بنیاد ثابت کرتے ہیں:

> یہ کہنا کہ غم سے کسی کو مفر نہیں، کوئی نالہ وزاری کرتا ہے، کوئی سنجیدگی کو کام میں لاتا ہے اور خاموش رہتا ہے۔ لیکن یہ تو بس ایک بات ہوئی۔ کوئی اچھوتا نقش نہ ہوا۔ دوسرے مصرعے میں اس کی کی تلافی کردی جاتی ہے۔ ع دریا اسی میں بند ہے جو آنکھ تر نہیں۔ آنکھوں سے دریا ابلنا تو سنا ہوگا۔ یہاں دریا کو کوزہ ہی میں نہیں آنکھ میں بند کرتے ہیں۔ لیکن سوچیے کہ کیا یہی واقعہ ہے کہ جو آنکھ، تر نہیں اسی میں دریا بند رہتے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ آنکھ تر نہ ہو اور اس میں دریا بند ہو۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ آنکھ تر نہ ہو اور اس میں ایک بوند بھی پانی کی نہ ہو۔ اس لیے یہ کلیہ کہ ع دریا اسی میں بند ہے جو آنکھ تر نہیں، قابل قبول نہیں اور یہ پہلے مصرعے کا لازمی نتیجہ بھی نہیں ——

شاعری کے جامع تجزیاتی مطالعے اور اس کی بنیاد پر اصولوں کا استنباط کرنے کے لیے اردو کے شعری ذخیرے سے جس نوع کی باخبری اور وسیع وعمیق مطالعہ کی ضرورت ہے، حیرت ہوتی ہے کہ کلیم الدین احمد اردو کے رسمی طالب علم نہ ہونے کے باوجود اپنے بیش تر

معاصرین کے مقابلے میں اعلیٰ اور ادنیٰ درجے کی شاعری کے مختلف اسالیب، سے زیادہ باخبر ہیں اور زیادہ منظم اور مربوط انداز میں اپنے بکھرے ہوئے مطالعے سے اصول و ضوابط کا استخراج کرنے کے بھی اہل ہیں اور تنقیدی فکر کی شیرازہ بندی بھی کر سکتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک طویل لکچر 'ادبی تنقید کے اصول' میں اور کسی حد تک 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں تنقیدی اصولوں کو مرتب کرنے کی کوشش بھی کی ہے اور مختلف تنقیدی تصورات کی قدر و قیمت بھی متعین کی ہے۔ اردو تنقید نگاروں سے ان کی یہ شکایت بے جا نہیں معلوم ہوتی کہ حالی کے بعد کسی نقاد نے تنقیدی اصولوں کو نئے سرے سے مرتب کرنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> آج جب تنقید لکھنے والوں کا مطمح نظر حالی کی طرح محدود نہیں، جب وہ بہترین مغربی ادب، تنقیدی ادب سے واقفیت رکھتے ہیں اس کے باوجود کسی نے بھی 'مقدمہ شعروشاعری' سے بہتر تنقیدی کارنامہ پیش نہیں کیا۔۔۔

کلیم الدین احمد نے تنقید کی زبان اور تنقید کے طریق کار پر متذکرہ دونوں کتابوں میں تفصیل سے لکھا ہے۔ انھیں محمد حسین آزاد اور آل احمد سرور کی زبان سے ایک طرح کی شکایتیں ہیں۔ وہ آزاد کے اسلوب نگارش کو ان کی تنقید کی راہ میں حائل سب سے بڑا پتھر تصور کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

> تنقید کی زبان سیدھی سادی ہوتی ہے، صاف اور متعین ہوتی ہے۔ تنقید میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ زبان کی سلاست اور روانی، رنگینی اور جلا، خیالات پر پردہ نہ ڈال دے۔ آزاد اسی قسم کی غلطی کرتے ہیں۔ ان کی عبارت آرائی دو خامیوں کا سرچشمہ ہے۔ ایک خامی تو یہ ہے کہ نقاد اپنے موضوع کو پس پشت ڈال کر الفاظ کے حسن اور عبارت کی رنگینی میں جا پھنستا ہے، اور دوسری خامی یہ ہے کہ اس قسم کے اسلوب میں خیالات اور ان کے مختلف پہلوؤں

کو صاف، محکم اور معین طور پر بیان کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔——

وہ اس سیاق وسباق میں الطاف حسین حالی کی تنقید کی تو بہت محتاط تعریف کرتے ہیں مگر ان کی زبان کا، ان کی نثر کا اور ان کی منطقیت کا کھلے جی سے اعتراف کرتے ہیں۔

> ادبی نقطۂ نظر سے اگر کوئی چیز دائمی ہے تو وہ شاعری نہیں، تنقید بھی نہیں، حالی کی نثر ہے۔ اگر مقدمہ شعر وشاعری پڑھی جاتی ہے اور پڑھی جائے گی تو اپنی بے مثال نثر کے لیے۔ تنقیدی اصولوں اور نظریوں کے لیے نہیں——

لیکن اس رائے سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہ ہوگا کہ وہ حالی کی تنقیدی ضابطہ بندی کے قائل نہیں۔ مغربی تصورات نقد سے کلیم الدین احمد کے استفادے کو بالعموم مغرب کی غیر مشروط تقلید یا مرعوبیت سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ان کی ذہنی نشو ونما ہی کا نہیں ذہنی ساخت کا حصہ ہے۔ اسی باعث مغرب کے تصوراتِ شعر سے حالی کی جزوی اور نامکمل واقفیت بھی ان کے لیے باعث اطمینان ہے۔ لیکن خود کلیم الدین احمد اور حالی کے تنقیدی رویے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ حالی نے مشرق کے ساتھ مغرب کے علمائے شعر سے استفادہ تو ضرور کیا مگر اردو تنقید کے لیے انھوں نے جو اصول سازی کی اس میں دونوں مکاتیب فکر کی آمیزش ہے۔ وہ ایسی اصول سازی ہے جس کو اردو شعریات سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ حالی تنقیدی تصورات کے محض مرتب نہیں رہ جاتے بلکہ نظریہ ساز بن جاتے ہیں۔ جب کہ کلیم الدین احمد اپنے سائنٹفک ذہن، تجزیاتی شعور اور جزورسی کے باوجود تنقید کے معاملے میں نظریہ سازی کی حیثیت اختیار نہیں کرپاتے، محض اصولوں کے مرتب اور تنقیدی معیاروں کے ضابطہ بند معلوم ہوتے ہیں۔ وہ خود بھی اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ ''حالی نے جزئیات سے قطع نظر کر کے بنیادی اصولوں پر غور کیا، شعر وشاعری کی ماہیت پر روشنی ڈالی اور مغربی خیالات سے استفادہ کیا اور اپنے زمانے، اپنے ماحول اور اپنی حدود میں جو کچھ کیا وہ تعریف کی بات ہے''۔ اگر اسی نقطۂ نظر سے کلیم الدین احمد کی تنقیدی کارکردگی پر رائے زنی کی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے مشرقی معیار نقد تک

رسائی حاصل ہونے کے باوجود اس کو بہ نظر تحقیر دیکھا، اردو ادب پر مغربی تصورات کے اطلاق کے معاملے میں تہذیبی اور تاریخی قدروں کو یکسر نظر انداز کیا، تاہم جس مرتب ذہن وشعور اور جس سائنٹفک نقطۂ نظر سے عالمی معیاروں کو انھوں نے اردو میں رائج کرنے میں کامیابی حاصل کی وہ ان کو اپنے تمام معاصرین میں ممتاز ومنفرد بھی ثابت کرتی ہے۔

کلیم الدین احمد نے حالی کے تصورِ شعر کو اپنے حدود میں کارآمد بتانے کے بعد اس کے متعدد پہلوؤں کی خوبیوں اور خامیوں کا جائزہ بھی لیا ہے اور بہت سی باتوں سے اختلاف بھی کیا ہے۔ حالی نے 'مقدمہ' میں افلاطون کا نام لیے بغیر اس کے تصورِ نقل پر اپنی تنقیدی عمارت استوار کی ہے۔ کلیم الدین احمد، حالی سے اس ضمن میں اختلاف کرتے ہیں اور ارسطو کا نام لیے بغیر تصورِ نقل کے معاملے میں اس طرح اس کی جزوی تحریف سے استفادہ کرتے ہیں:

"حالی کہتے ہیں کہ شاعری نقالی ہے۔ مگر شاعری نقالی نہیں ہے، شاعر نیچر کی نقالی نہیں کرتا، شاعر خلاق ہے اور شاعری تخلیق۔ شاعری میں ایسی باتیں، جیسی کہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں، نہیں ملتیں۔ شاعری میں یہ باتیں فن کارانہ طور سے بیان کی جاتی ہیں اور ان کی دنیا ہی بدل جاتی ہے"۔

شاید یہاں اس وضاحت اور تفصیل کی ضرورت نہیں کہ ارسطو 'بوطیقا' میں افلاطون کے نظریۂ نقل کی اساس کی تردید نہ کرتے ہوئے شاعری یا فنونِ لطیفہ میں نقل کی نوعیت کو کچھ ایسا مرتفع بنا دیا ہے کہ اس کو تخلیق کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ ارسطو کے مطابق شاعر فطرت کی نقالی ضرور کرتا ہے مگر وہ اس کے غیر مربوط سلسلے کو مربوط کر دیتا ہے۔ فطرت نے جہاں جہاں خلا چھوڑا ہے شاعر نقل کے عمل میں اسے بھرتا جاتا ہے۔ اسی سبب سے شعری تخلیق حقیقت کی نقل محض نہیں رہ جاتی، بلکہ اس سے زیادہ دلکش، زیادہ مربوط اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے —— کلیم صاحب نے سادگی، اصلیت اور جوش جیسے عناصر شعری کے حوالے سے بھی حالی کی تنقید کا تجزیہ کیا ہے اور تخیل کی بحث پر خصوصی توجہ

صرف کی ہے۔ وہ اسی ضمن میں شبلی نعمانی کی تنقید کو بھی زیر بحث لاتے ہیں مگر شبلی کو صرف اس لیے حالی کے مقابلے میں کمتر قرار دیتے ہیں کہ انھوں نے اپنی تنقید کی بنیاد محض مشرقی تصورات شعر کو بنایا۔ ان نمائندہ نقادوں کے علاوہ تاثراتی اور مارکسی نقادوں کے تنقیدی سرمائے سے متعلق ان کے جائزے اختلاف کی گنجائش باوجود ان کے فکری سرچشموں کی معنویت اوران کی تنقیدی تعبیرات کے تضادات کی نشاندہی کے اعتبار سے کلیم الدین کے عمیق مطالعے اور تجزیاتی شعور کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔

ان معروضات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ تنقیدی اصول ونظریات کا معاملہ ہو یا عملی طور پر ان کے انطباق اور تجزیاتی طریق کار کا، کلیم الدین احمد اپنے صاف اور واضح تصورات، منطقی استدلال اور تجزیاتی ذہن کے باعث اپنی تنقید کو معروضیت کی بنیاد پر قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی سائنٹفک زبان ان کی تنقید کی ایک بڑی قوت ہے۔ تعمیم زدگی سے اجتناب نے انھیں مختلف فن پاروں کی انفرادیت کی شناخت متعین کرنے میں مدد بہم پہنچائی ہے۔ اوران کے تنقیدی رویوں نے اردو میں عالمی معیاروں کو متعارف اور رائج کرنے میں نمایاں ترین کردار ادا کیا ہے۔

☆☆☆

احتشام حسین کے تنقیدی رویے

اردو میں نصف صدی قبل کا تنقیدی منظرنامہ آج سے خاصا مختلف تھا۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز سے قبل حالی اور شبلی کے تنقیدی تصورات اور رویے اتنی اہمیت حاصل کر چکے تھے کہ ان دونوں نقادوں کے خیالات کو حوالہ بنائے بغیر بالعموم منطقی اور مربوط تنقید لکھنے کے سلسلے کو آگے بڑھانا مشکل معلوم ہوتا تھا، جب کہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ جس تصورِ شعر وادب کو اپنانے اور اطلاق کرنے کا رجحان سامنے آیا وہ گو کہ اردو کی اپنی روایت کے لیے قدرے نامانوس تھا مگر علمی اور نظریاتی سیاق وسباق نے اس تصورِ شعر وادب کو بھی بہت جلد رائج اور مقبول کر دیا۔ ان دو رویوں سے الگ ایک رجحان وہ تھا جسے ہم تاثراتی تنقید کے رجحانات کا نام دیتے رہے اور بعض ایسے نقادوں کو بھی جو تاثراتی نہ تھے ان مقبولِ عام دو رویوں سے الگ ہونے کے باعث تاثراتی تنقید کے ہی خانے میں رکھا جاتا تھا۔

ایسی تنقید میں رومانی رویوں کی نمائندگی کرنے والی تنقید بھی تھی اور خالص تخلیقی انداز کی وہ تنقید بھی جو تخلیقی بازیافت کی طرف مائل نظر آتی تھی۔ پروفیسر احتشام حسین، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، اختر حسین رائے پوری وغیرہ کی تنقیدی سرگرمیوں کے آغاز اور ارتقا کا یہ زمانہ اسی فکری روایت اور ادبی سیاق وسباق کی مدد سے زیادہ بہتر طریقے سے اپنی شناخت متعین کرتا ہے۔

اب رہی یہ بات کہ حالی اور شبلی سے مابعد کی تنقید نے کیا استفادہ کیا اور حالی کی منطقی اور استدلالی تنقید اور شبلی کے تجزیاتی اندازِ نقد کا سلسلہ کیوں کر، اور کن تبدیلیوں کے ساتھ آگے بڑھا، یا تاثراتی طرزِ تنقید کو کس حد تک قابلِ قبول تنقیدی رجحان کی حیثیت حاصل ہوئی؟ اردو تنقید کے عمومی ارتقا پر لکھے جانے والے کسی مضمون میں ان سوالات کا جواب دیئے بغیر بات آگے نہیں بڑھائی جا سکتی۔ یہ مضمون چوں کہ احتشام حسین کے تنقیدی رویوں پر مبنی ہے اس لیے ضمنی طور پر ان میں سے بعض سوالوں سے بحث کرنے کے باوجود صرف ان ناگزیر باتوں سے سروکار رکھا جائے گا جو اس موضوع کے تناظر کو واضح کرتی ہیں۔

احتشام حسین، اردو کے ممتاز نقاد اور دانش ور کی حیثیت سے اپنی مخصوص پہچان رکھتے ہیں۔ دانش ور کی حیثیت سے اس لیے کہ انھوں نے اپنی تنقیدی تحریروں میں علمی، بلکہ بین العلومی پس منظر کو اپنی تفہیم کے وسیلے کے طور پر استعمال کیا، اور جہاں تک ان کی ناقدانہ حیثیت کا سوال ہے تو انھوں نے سماجی علوم اور دوسرے متعلقات ادب کی بحثیں چھیڑ کر عملی طور پر ادب و شعر کے خود مکتفی تصور کی نفی کی۔ اس بات کو دیکھنے کے دو تناظر ہو سکتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ اس طرح کی تنقید کو وسعت مطالعہ پر ضرور معمول کیا جاتا ہے اور ایسے اندازِ نقد کو توسیعی اندازِ نقد کا نام دیا جا سکتا ہے اور دوسرا تناظر یہ ہے کہ اس نوع کی تنقید میں ادبی مذاق، تفہیم و تحسین اور تجزیاتی طریق کے استعمال کی نوبت کم ہی آتی ہے اور یہ کہ اس طرزِ نقد میں خود ادب کو براہ راست زیر بحث آنے کا موقع برائے نام ہی ملتا ہے۔ احتشام حسین اور ان کی مسلک کے نقادوں پر غور و خوض کرنے کے یہ دونوں رویے تنقیدی مضامین کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری اور احتشام حسین نے جس طرح مماثل طور پر مارکسی اندازِ فکر کو اپنی اپنی تنقید میں رائج کیا، اس پر گفتگو کرنے کے لیے ان میں سے کسی ایک نقاد کے بجائے ان جیسے نقادوں کے نظریاتی مسائل پر یکساں انداز میں تبصرہ کیا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کے تبصرے میں احتشام حسین کی انفرادی کوششوں کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے جس حد تک ممکن ہوگا اس مقصد کے حصول کے لیے احتشام حسین کی اپنی تحریروں کو حوالہ بنایا جائے گا اور یہ

دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ نظریاتی پس منظر کے باوجود وہ ادب کے بنیادی مسائل کے بارے میں کیا نقطۂ نظر رکھتے ہیں اور اپنے نقطۂ نظر کو کس حد تک کامیابی کے ساتھ ادبی تفہیم اور تحسین کا حصہ بنانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

احتشام حسین نے تنقید کی ماہیت، اصول نقد، ادبی تنقید کی ضرورت اور ماضی کے ادب پر نئے تنقیدی ردِعمل کی نوعیت، جیسے اصولی اور نظری مسائل پر متعدد مضامین لکھے ہیں۔ ان مضامین میں انھوں نے تنقید کے منصب اور ادبی تنقید کے مصرف پر سیر حاصل گفتگو کی ہے، تاہم اگر آپ ان مضامین کی مدد سے اصول ومعیار کو نشان زد کرکے الگ کرنا چاہیں تو اس عمل میں آپ کو خاصی دشواریوں کا سامنا ہوگا۔ وجہ، سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ اپنی بات کفایتِ لفظی کے ساتھ بیان نہیں کرتے اور اکثر اپنے موضوع کے پس منظر میں اتنی دور تک کا سفر کرتے ہیں کہ پیش منظر یا موضوع کا ارتکاز اپنی اہمیت کھودیتا ہے۔ اس کے باوجود اگر ان مضامین کے بنیادی نکات کو ڈھونڈ نکالا جائے تو بعض کارآمد باتیں سامنے آتی ہیں۔ احتشام حسین صاحب اپنے مضمون اصولِ تنقید میں لکھتے ہیں کہ:

> ''یوں دیکھا جائے تو اصول وضوابط اور قواعد کی گفتگو کرنے سے پہلے علوم کی پیدائش اور ان حالات کا جائزہ لینا ضروری ہے جن میں ان کی تخلیق ہوئی۔ ان کے ارتقا کے لیے صورتیں پیدا ہوئیں۔ کسی قسم کے اصول کا تذکرہ بعد کے بنائے ہوئے قاعدوں کی روشنی میں کرنا اور ان تاریخی پیچیدگیوں کو نظر انداز کردینا جن میں اصولوں کی تدوین کرنے والوں نے انھیں مرتب کیا ہوگا، تاریخ اور فلسفہ دونوں کے نقطۂ نظر سے غلطی ہوگی''۔

ظاہر ہے کہ اس بیان میں اپنے موضوع اصولِ نقد پر گفتگو کرنے سے زیادہ تخلیق کے محرکات وعوامل کی طرف اشارے کیے گئے ہیں اور اگر اس سے مراد تخلیقی عمل ہے تو تخلیقی عمل کا رشتہ ماضی کی تاریخی پیچیدگیوں سے جوڑا گیا ہے۔ مگر سوال اپنی جگہ برقرار رہتا ہے کہ تاریخی پیچیدگیاں کیوں کر تخلیق کار کے تخلیقی عمل پر اثر انداز ہوتی ہیں؟ اور کس طرح

تاریخی اور سماجی صورت حال، تخلیقی عمل، عمل کا ظاہری حصہ نہ معلوم ہوتے ہوئے بھی، ادبی تخلیق میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے؟ وہ اپنے اسی مضمون میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی کی گتھیوں کو آگے چل کر کھولتے ہیں۔

''تنقید منطق کی طرح ہر علم و فن کی تشکیل اور تعمیر میں شریک ہے، بلکہ وجدان اور جمال کے جن گوشوں تک منطق کی رسائی نہیں ہے، تنقید وہاں پہنچتی ہے، رنگ و بو اور کیف و کم کے غیر متعین دائرہ میں صرف قدم ہی نہیں رکھتی بلکہ ابہام میں توضیح کا جلوہ اور بے یقینی میں تعین کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ اس طرح تنقید کے سلسلے میں جب اصول کی گفتگو کی جائے گی تو طبعی اور اکتسابی علوم کے علاوہ ایک اور ایسے علم یا حس سے کام لینے کی ضرورت پڑے گی جو ان علوم کے منافی نہ ہوتے ہوئے بھی ان سب کے علاوہ کوئی بات ایسی بھی بتا سکے جس سے فیصلے میں مدد ملے۔ ممکن ہے وہ کئی علوم کے امتزاج کا نتیجہ ہو''۔

تنقیدی اصول بندی کے سلسلے میں ہر چند کہ اس اقتباس سے بھی کوئی واضح بات سامنے نہیں آئی۔ اگر کوئی علم، یا مخصوص حس یا حسِ لطیف، ادب پارے کے فیصلے میں معاون ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے تو اس کی وضاحت ہنوز تشنۂ دلیل ہے۔ اس بات کا احساس خود مصنف کو بھی ہے اسی باعث وہ یہ وضاحت کرنا بھی ضروری سمجھتا ہے کہ:

''جس وقت اصولوں کی بات آتی ہے، ہر شخص کسی نہ کسی حد تک قطعیت کا تصور کرنے لگتا ہے۔ ادب، سائنس ہو یا نہ ہو، لیکن اسے اپنے اظہار میں حقیقت کے قریب تو ہونا ہی چاہیے۔ تنقید اس سے آگے بڑھتی ہے اور گو اسے بھی ایک خاص مفہوم میں سائنس نہیں کہہ سکتے لیکن سچائی کی گفتگو میں وہ سائنس سے بالکل قریب ہوتی ہے۔ ایسی حالت میں اگر اصول کے اندر بھی بے راہ روی یا بے

ترتیب پائی گئی تو انہیں اصول کہنا ہی نہیں چاہیے''۔

احتشام صاحب تنقیدی اصولوں کی قطعیت پر حرف گیری بھی کرتے ہیں اور قطعیت پر مبنی اور منحصر چیز جسے ہم سائنس کہتے ہیں، اس کی ناگزیریت پر اصرار بھی کرتے ہیں۔ اگر آپ کسی خاص مفہوم میں تنقید کو سائنس نہیں کہتے تو بھلا سچائی کی گفتگو میں وہ سائنس سے قریب ہوکر کون سا فریضہ انجام دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فریضہ ادب پر دوٹوک اور غیر جانب دارانہ فیصلہ صادر کرنے کے علاوہ اور کچھ نہیں، تو بھلا تنقید کی تجزیہ کاری، دقیقہ شناسی اور تحلیل جیسے طریق ہائے کار کو سائنس کا ہم معنی بتانے سے کیوں احتراز کرتے ہیں، جب کہ آپ ایسے اصولوں کی ترتیب کا ذکر بار بار کرتے ہیں جن کا انحصار انفرادی ذوق اور اپنی ذاتی پسند وناپسند پر نہ ہو۔ احتشام صاحب کے بقول: ''اصول تو اس لیے بنتے ہیں کہ ان سے دوسروں کی رہنمائی ہو سکے''۔ تو ایسی صورت میں جس طرح ذاتی تاثرات تنقید کے اصولی منصب کو مجروح کرتے ہیں اسی طرح ذاتی یا گروہی نظریاتی قطعیت بھی اجتماعی اصول بندی کی راہ میں حائل ہوسکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید کے مختلف دبستانوں سے وابستگی کا اعلان کرنے والا کوئی شخص آسانی سے اپنے دبستانِ نقد کی اصول بندی تو نظریاتی بنیادوں پر کرسکتا ہے لیکن جہاں کہیں علی الاخلاق ادب کی پرکھ کے اصول وضوابط کو مدون کرنے یا معیار وضع کرنے کی بات کی جاتی ہے تو اس ضمن میں مشرق ومغرب کی تنقیدی روایت میں تنقیدی اصولوں کو زیادہ سے زیادہ آزاد اور غیر جانب رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ احتشام حسین ادبی تنقید کی روایت پر گہری نگاہ رکھتے ہیں اور ان کو بخوبی اندازہ ہے کہ تنقید کا دائرۂ کار کیا ہے اور تنقید کے نام سے لکھی جانے والی کون کون سی باتیں تنقید کے دائرۂ کار میں نہیں آتیں، مگر ان کی مشکل صرف یہ ہے کہ وہ ان بنیادی تعریفوں اور اصولوں میں بھی اپنی سماجی وابستگی کا ذکر ضرور کرنا چاہتے ہیں'' نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اصول، اصول نہیں رہ جاتے۔ تعریف، تعریف نہیں رہ جاتی۔ پوری کی پوری تنقید یا ادب کی تفہیم یا پرکھ کے تمام نظریات سماجیات کا لاحقہ بن کر رہ جاتے ہیں۔ ان کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ادب کی حیثیت کو سمجھنا اور ادیب کے ذہنی سرچشموں کا سراغ

پانے کی کوشش کرنا، سماج کے ذہنی ارتقا کے مطابق فنی روایات کی توضیح کرنا اور قوم کی تہذیبی زندگی میں ادب اور ادیب کے مقام کا تعین کرنا تنقید کہلاتا ہے۔ گو نقادوں اور ادیبوں کا ایک گروہ تنقید کی اس حیثیت کا منکر ہے اور آج بھی تنقید کو محض تشریح، محض تسکینِ ذوق، اور محض حسن بیان سمجھتا ہے''۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ تنقید محض تشریح یا محض حسنِ بیان کی تلاش کا نام نہیں، لیکن یہ بات بھی تو دوسری طرح کی انتہا پسندی کی نمائندگی کرتی ہے کہ تنقید کے لیے محض سماج کے ذہنی ارتقا کے مطابق فنی روایات کی توضیح اور محض قوم کی تہذیبی زندگی میں ادب اور ادیب کے مقام کے تعین کو لازمی قرار دے دیا جائے۔ یہ بات احتشام حسین سے بہتر اور کون جان سکتا تھا کہ اگر فن پارے کے مواد اور سماجی پس منظر کو کوئی اہمیت حاصل ہے۔ تو ہیئت اور اسلوب اظہار کو بھی کوئی کم اہمیت حاصل نہیں۔ ہیئت اور مواد پر احتشام حسین نے متعدد مضامین لکھے ہیں اور نظری طور پر بڑے توازن کے ساتھ دونوں کی ہم آہنگی پر زور دیا ہے، مگر جب وہ تخلیق اور تنقید کے رشتے پر گفتگو کرتے ہیں تو بالعموم حسنِ بیان، تشریح و تعبیر اور ہیئت کو یا تو ثانوی حیثیت دیتے ہیں یا پھر نظر انداز کر کے گزر جاتے ہیں۔ تاہم اپنے ایک مضمون میں انھوں نے تخلیق اور تنقید کے رشتے کو نظریاتی تحفظات کے بغیر بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

''اچھی تخلیقی قوت اچھی تنقیدی قوت کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ تخلیقی عمل میں ہی تنقیدی عمل کی نمود بھی پیدا ہو جاتی ہے اور دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں''۔

یہاں احتشام حسین نے ٹی ایس ایلیٹ سے استفادہ کیا ہے، یا اگر استفادہ نہیں کیا تو یہ ایلیٹ کے تخلیق و تنقید سے متعلق مشہور تصور کی بازگشت ضرور ہے۔ لیکن احتشام حسین صرف ان اشاروں پر ہی اکتفا نہیں کرتے، اس سلسلے کو آگے بڑھاتے ہیں اور بعض مثالوں سے تخلیقی عمل اور تنقیدی شعور کی باہم کارفرمائی کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔

جس طرح تخلیق کار کے اندر پائے جانے والے تنقیدی شعور کو احتشام حسین نے اس کے تخلیقی عمل کے لیے ضروری قرار دیا ہے، اسی طرح انھوں نے اس ردِ عمل کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے جو ادب پارے کے مطالعے کے دوران قاری پر وارد ہوتا ہے۔ ان کو اس بات کا احساس ہے کہ ردِ عمل کی نوعیت قاری کی انفرادی شخصیت اور افتادِ طبع کے اعتبار سے مختلف اور متنوع ہو سکتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''ادب کا مطالعہ سیدھے سادے طریقے پر شروع ہوتا ہے، لیکن پڑھنے والا جس قدر لکھنے والے کے جذبات اور خیالات، تجربات اور افکار میں شریک ہوتا جاتا ہے اتنا ہی اس کا مطالعہ معنی خیز ہوتا جاتا ہے۔ یہ معنی خیزی مختلف سطحیں رکھتی ہیں، کسی کے لیے لذت اندوزی اور جمالیاتی حظ کی منزل پر پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے، کسی کے لیے توسیع شعور اور علم کا ذریعہ بنتی ہے، کسی کے لیے اس سے محض جذبے کی تحریک ہوتی ہے، کسی کے لیے معلومات کا ذریعہ بنتی ہے، شعر و ادب کے مطالعے سے معنی تو ہر شخص اخذ کرتا ہے لیکن اس کی نوعیتیں مختلف ہوتی ہیں''۔

احتشام حسین کی نظریاتی قطعیت کے عام رویے کے برخلاف اس بیان میں انھوں نے اپنے نظریات اور تصورات اوپر سے مسلط کرنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ایک باذوق اور صاحب بصیرت نقاد کی طرح مختلف قاری پر ادب پارے کے مرتب ہونے والے مختلف اثرات کا اندازہ لگانے کی کوشش کی ہے اور تنقید میں اصول اور معیار کی ضابطہ بندی کے باوجود ہیئت اور اسلوب کے مطالعہ کے جو مختلف رویے ہو سکتے ہیں ان کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ کلیم الدین نے احتشام حسین کی تنقید نگاری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں احتشام صاحب کے بیانات میں تکرار اور مارکسی مفکرین کے خیالات کو بغیر حوالے کے پیش کرنے کے الزامات عائد کیے ہیں۔ کلیم الدین کی رائے کی شدت اپنی جگہ مگر ان کے متعدد اعتراضات کو عرصے تک دہرایا جاتا رہا ہے اور قرار واقعی جواب دینے کی

کوشش کم کی گئی ہے۔ اسی نوع کے اعتراضات میں سے کلیم الدین کا ایک اعتراض تنقیدی اصولوں کے بارے میں ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''احتشام صاحب نے کوئی نئے اصول تنقید نہیں بنائے، وہ مارکسی ہی سہی۔ ان کی تنقیدوں میں اصول کی دھجیاں اور پرزے ملتے ہیں۔ لیکن ان دھجیوں اور پرزوں کو ملا کر کوئی اچھا لباس نہیں بنا سکتے ہیں۔ وہ تفصیلات کی ضرورت سمجھتے ہوئے بھی تفصیلات سے گریز کرتے ہیں''۔

کلیم الدین احمد کی یہ رائے انتہا پسندی پر مبنی ہے۔ ہر نقاد نئے اصول نہیں بناتا۔ مغرب میں ارسطو، ہوریس اور لان جائنس سے لے کر آئی۔ اے رچرڈز، یا نئی امریکی تنقید کے علم برداروں تک اور مشرق میں ابن المعتز اور قدامہ ابن جعفر سے لے کر فارسی کے شمس قیس رازی اور خود عربی کے عبدالقاہر جرجانی تک صحیح معنوں میں جتنے اصول ساز اور نظریاتی بنیادیں فراہم کرنے والے رہے ہیں ان کو انگلیوں پر گنا جا سکتا ہے۔ اردو میں اصول سازی کی جو کوشش الطاف حسین حالی کے یہاں نظر آتی ہے اس پایے کی کوئی دوسری مثال آج تک نہیں پیش کی جا سکتی۔ ایسی صورتِ حال میں پرانے اصولوں اور معیاروں کو اپنی لسانی اور تخلیقی ضرورت کے اعتبار سے نئے انداز میں مرتب کرنا اور کامیابی کے ساتھ اپنے ادبی سرمایے پر ان کا اطلاق کر لینا، کوئی کم اہم بات نہیں۔ اس ضمن میں اردو کے کئی معاصر اور ماضی قریب کے نقادوں کے نام بھی لیے جا سکتے ہیں۔ احتشام کی تنقیدی کاوشیں ایسی نہیں کہ ان کی اہمیت سے یکسر انکار کر دیا جائے۔ ویسے یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ محولہ بالا بیان سے کلیم الدین احمد کی مراد اگر مختلف اوقات اور مختلف مضامین میں پیش کیے گئے الگ الگ اور بسا اوقات متصادم اور متضاد تنقیدی اصولوں سے ہے تو اس قسم کے بیانات کو نئے سرے سے دیکھنے کی ضرورت ہے تاکہ اندازہ لگایا جا سکے کہ احتشام حسین کے مختلف اصولی بیانات میں تطابق کی کوئی صورت نکلتی ہے یا نہیں۔ بادی النظر میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ احتشام حسین کی تنقید کی پوری عمارت مارکسی تصورات کی بنیاد پر استوار ہوئی

ہے۔مگر اس کے ساتھ ہی وہ بعض جگہ تخلیق کے مطالعے میں تخلیق کار کی شخصیت اور نفسیات کی اہمیت کا بھی احساس دلاتے ہیں۔ یہی نہیں، فرائڈ کے حوالے سے شعور، تحت الشعور، لاشعور، جنسی دباؤ اور جنسی تھکن جیسی اصطلاحوں کا استعمال کر کے دبائے ہوئے جذبات کے فنی اظہار کی نوعیت کو سمجھنے کی بات کرتے ہیں تو ایسے موقع پر وہ بجائے مارکسی نقاد کے نفسیاتی نقاد کا فریضہ انجام دیتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ جب کہ ان کے نظام فکر کی مناسبت سے فرائڈ سے کہیں زیادہ یونگ کا تصور اجتماعی لاشعور زیادہ ہم آہنگ ہے۔ اگر احتشام صاحب فرائڈ کے انفرادی تحت الشعور کے بجائے یونگ کے نقطہ نظر میں ظاہر ہونے والے نسلی حافظے اور عمرانیاتی حوالے کو اہمیت دیتے تو یہ نقطہ نظر ان کے سماجی اور اجتماعی شعور کے تصور سے کہیں زیادہ ہم آہنگ ہوتا۔ کم وبیش یہی اندازِ نظر تاثراتی تنقید کے سلسلے میں ملتا ہے۔ احتشام صاحب بجا طور پر ذاتی تاثرات کی بنیاد پر تنقید کی عمارت کھڑی کرنے سے انکار کرتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ تنقید، تخلیق کی تشریح تو ضرور کرسکتی ہے مگر اس کی باز آفرینی نہیں کرسکتی۔

> ''تشریح میں کیفیات کی باز آفرینی نہیں ہوسکتی کیوں کہ کسی پر پڑے ہوئے اثرات کو پوری طرح اپنے اوپر طاری کرنا ممکن ہے کیوں کہ جذبات خاص قسم کے محرکات اور پیچیدہ حالات کے ماتحت پیدا ہوتے ہیں''۔

مگر وہ اپنے اسی مضمون میں چند صفحات کے بعد واضح لفظوں میں لکھتے ہیں کہ: اپنے ذوق اور وجدان کے سہارے کسی ادیب یا شاعر کی روح میں اتر جانا آسان ہے''۔

احتشام صاحب کا ایک بڑا اہم اور بصیرت افروز مضمون ''ماضی کا ادب اور نیا تنقیدی ردعمل'' ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے روحِ عصر اور تاریخیت وغیرہ کے ان مسائل سے تفصیلی بحث کی ہے جو ساختیاتی مباحث کے زیر اثر گزشتہ چند برسوں میں یورپ اور امریکہ کے ادبی نظریہ سازوں کے مابین خصوصی توجہ کا مرکز رہے ہیں۔ وہ اپنی تمہید میں ایک عہد کے ادب کو دوسرے عہد کے ادب سے مختلف قرار دیتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ:

''جیسے ہی ہم کسی ادب کو قدیم یا کلاسیکی کہتے ہیں، ایک تاریخی یا زمانی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں اور مطالعہ کی کم سے کم ایک بنیاد سامنے آ جاتی ہے۔ حالاں کہ بعض علمائے ادب تاریخی مطالعے کی زبردست مخالفت کرتے ہیں۔ لیکن ان سے یہ گتھی کبھی نہیں سلجھ سکی کہ ایک عہد کا ادب دوسرے عہد کے ادب سے کیوں مختلف ہو جاتا ہے اور دوسرے عہد کے دل میں اس کے تاثرات وہی کیوں نہیں ہوتے جو اس کے عہد تخلیق میں رہ چکے ہیں۔ ہر زمانے کے ادبی ذوق کی داستان الگ ہے جس کے بننے میں صوتی، لسانی، معنوی، اجمالی، قومی اور فکری تغیرات حصہ لیتے ہیں''۔

لیکن بعد میں ان کو جیسے ہی اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ مختلف ادوار ان کے ادب میں کچھ ایسی مشترک قدریں بھی ہوتی ہیں جو زمانی حدوں کو پھلانگ جاتی ہیں اور ماضی کا ادب بھی ہمارے لیے اپنی تمام معنی خیزی کے ساتھ منکشف ہو سکتا ہے، تو وہ اپنے موقف کی وضاحت کچھ اس انداز میں کرنے لگتے ہیں کہ پڑھنے والا دونوں باتوں میں تطابق قائم نہیں کر پاتا۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''زمانی ادوار، جغرافیائی حد بندی اور تاریخی حالات کے باوجود جذبات اور محسوسات کی دنیا میں کچھ ایسے مشترک عناصر مل جاتے ہیں جو ماضی کو حال میں گھسیٹ لاتے ہیں اور فاصلوں کو مٹا دیتے ہیں اور ہم آہنگی کی وہ فضا پیدا ہو جاتی ہے جو ادب کے آفاقی اور ابدی پہلوؤں کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہی چیز قدیم ادب کو جدید عہد میں ادب کی حیثیت سے قابل قدر بناتی ہے''۔

وہ اسی پر بس نہیں کرتے بلکہ جن قومی اور فکری تغیرات کو انھوں نے ابتدا میں مختلف ادوار کے ادب کے درمیان حد فاصل قرار دیا تھا ان کو معاشی اور سماجی حالات سے بدل تو دیتے ہیں مگر ادوار کی ادبی مغائرت میں بھی اپنے آپ کو ایک سلسلے اور تعلق سے مربوط کرنے پر

مجبور پاتے ہیں۔ پہلے وہ قدیم دکنی شاعروں کے کلام سے نامانوسیت کا ذکر کرتے ہیں مگر بعد کے بیان میں اسے مسائل کی عمومیت میں بدل دیتے ہیں:

''ان کے ماضی اور مستقبل میں ایک سلسلہ اور تعلق ہے۔ جہت اور اخلاق کے تصورات میں تبدیلی ہوئی ہے لیکن آج کا انسان بھی ان ناگزیر تعلق پر مجبور ہے۔ معاشی اور سماجی حالات کی وجہ سے ان کا طرزِ امتیاز بدلا ہوا ہے، لیکن ان مسائل کی عمومیت زندہ ہے۔ ان سے جن جذبات کی تخلیق اور تحریک ہوتی ہے ان کا عمل آج بھی جاری ہے''۔

پروفیسر احتشام حسین کو چوں کہ تاریخ، تہذیب اور اقدار سے خاصی دلچسپی ہے، اس لیے وہ ادب کی تفہیم کے لیے بالعموم تاریخی سیاق وسباق کو اہمیت دیتے ہیں۔ اور جب تاریخی سیاق وسباق کی بات آتی ہے تو اس سے متعلق مسائل کے طور پر تہذیب اور قدروں کا مسئلہ بھی زیر بحث آتا ہے۔ ان کے متعدد مضامین ادب کے حوالے سے مختلف ادوار کی تفہیم یا تہذیب کے کسی نہ کسی تشکیلی عنصر پر مبنی ہیں۔ اس نوع کے مضامین میں ادب اور تہذیب، ادب اور اخلاق، ماضی کا ادب اور قدیم ادب اور نیا ردعمل، جیسے عنوانات سے معنون تحریریں بڑی اہم ہیں۔ ان مضامین میں انھوں نے ادب کو تاریخی سیاق وسباق میں بھی دیکھا ہے اور ثقافتی تبدیلیوں کے حوالے سے بھی قدیم اور جدید دور کے ادب کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ موضوع احتشام حسین کا صرف پسندیدہ ہی موضوع نہیں ہے بلکہ اس کے مضمرات کو وہ بخوبی سمجھتے بھی ہیں اور ان مضمرات کا عالمانہ تجزیہ بھی کرتے ہیں۔ ادب کے عمرانیاتی مطالعے کو نئے ادبی اور تنقیدی تصورات کے زیر اثر جو اہمیت حاصل ہوگئی ہے اس اہمیت کے پیش نظر احتشام حسین کے اس نوع کے مطالعے ادب کے بین العلومی مطالعے میں بعض نئی جہات کا اضافہ کرتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون ادب اور تہذیب، میں ادب کو جس تہذیبی تناظر میں دیکھا ہے، اس کی معنویت آج کچھ زیادہ ہوگئی ہے۔

''قدریں تہذیب کے انھیں عناصر پر مشتمل ہوتی ہیں جو صدیوں کی تخلیقی اور تعمیری جدوجہد سے پیدا ہوتے ہیں اور جن سے ایک

تہذیب اور اس کے عزیز رکھنے والے پہچانے جاتے ہیں۔ قدریں بدلتی رہتی ہیں، ان کی حدیں بدلتی رہتی ہیں، لیکن تہذیب کے ہر دور میں ان کا وجود پایا جاتا ہے''۔

اس نقطہ نظر کا انطباق، احتشام حسین نے شعری ادب سے کہیں بہتر اور کارآمد طریقے پر فکشن کی تنقید پر کیا ہے۔ وہ جب نذیر احمد کے ناولوں کی تاریخی حیثیت کا تعین کرتے ہیں یا فسانہ آزاد کے مشہور کردار خوجی کو ایک تہذیبی نمونے کے طور پر دیکھتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فکشن میں کردار نگاری کی روایتی تصور سے بہت بلند ہو کر بھی غور کرتے ہیں۔ اور اس ضمن میں بعض فنی نکات کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کا خیال ہے کہ اگر سرشار نے خوجی کو میاں آزاد کی شخصیت کا لازمہ نہ بنایا ہوتا تو اس کردار کی شناخت دب کر رہ جاتی۔ وہ کہتے ہیں کہ: ''آزاد کو بگاڑ دیا جائے تو وہ خوجی بن جائے گا اور خوجی کو سنوار دیا جائے تو وہ آزاد کے قریب پہنچ سکتا ہے''۔ کم و بیش یہی فنی چابکدستی ان کو نذیر احمد کے یہاں بھی نظر آتی ہے وہ نذیر احمد کے مشہور کردار اکبری اور نعیمہ کا موازنہ کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''نذیر احمد اپنے کرداروں کو تمثیلی ہونے سے بچانے کے لیے ان کی نفسیات میں کس طرح باریک فرق پیدا کر دیتے ہیں، اس کی مثال مراۃ العروس کی اکبری اور توبۃ النصوح کی نعیمہ کے کرداروں کا فرق ہے۔ اکبری پھوہڑ اور بے وقوف ہے، نعیمہ لاڈ پیار میں بگڑ جاتی ہے۔ دونوں ناولوں کے موضوع کے اعتبار سے ان کی زندگی کے مسائل اور راستے مختلف ہیں۔ یہ فرق ایک ذہین فن کار ہی پیدا کرسکتا ہے''۔

احتشام صاحب نے فکشن کے کرداروں کے مطالعے میں حقیقت نگاری کے سکہ بند ترقی پسند نقطہ نظر سے بھی انحراف کیا ہے۔ انھوں نے خوجی کے کردار کو حقیقت نگاری سے کہیں زیادہ ہمہ گیری اور ادبی جامعیت کے معیار پر پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ فکشن کے کسی کردار کے لیے اپنے گروہ یا انداز نظر کی نمائندگی کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے

کہ اس میں ''روایتوں کا تسلسل'' مقید ہو اور جس میں صدیوں کی صداقت کی ترجمانی کرنے کی اہلیت ہو۔ وہ کہتے ہیں کہ:

> ''یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ حقیقت نگاری کے اصولوں پر پورا اترے، مگر اتنا ضرور ہونا چاہیے کہ مبالغہ کے باوجود وہ کسی عہد کے ایک یا کئی خصوصیتوں کا مجسمہ بن جائے۔ کبھی کبھی ایسے کردار کی تخلیق بھی ہوسکتی ہے جو انسانی نفسیات کی گتھیوں کی تصویر پیش کرے اور صرف کسی مخصوص دور تک محدود نہ رہ جائے بلکہ اس کی زندگی کا کوئی نہ کوئی پہلو دوسرے سماجی نظاموں اور دوسرے زمانوں میں بھی سچائی کا حامل ہو''۔

احتشام صاحب کو الطاف حسین حالی کے تصور شعر میں یہ بات قابل تعریف نظر آتی ہے کہ حالی نے بھی مادہ کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے اور خیال کو اس کا زائیدہ قرار دیا ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

> ''حالی کا صرف ایک جملہ خارجی حالات کی اہمیت کو مان لینے کے لیے کافی ہے۔ مقدمہ شعروشاعری میں انھوں نے صاف کہہ دیا ہے کہ خیال مادہ کے بغیر پیدا نہیں ہوتا۔ یہی شعور سنگِ بنیاد ہے ان تمام ادبی تغیرات کا جو ہم غدر کے بعد پاتے ہیں۔ مادہ کی اہمیت کا اقرار اور خیال کا مادہ کے نتیجے کے طور پر ادراک، یہ نئے فلسفۂ حیات کا پتہ دیتا ہے۔ لیکن حالی اس بصیرت کے باوجود مسلمانوں کے جس متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے، انھیں کی ترجمانی کرسکے''۔

ان تنقیدی رویوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ سید احتشام حسین سماجی علوم پر گہری نظر رکھنے اور اپنی تنقید کو عالمانہ سیاق وسباق دینے کے باوجود نظریاتی ادعائیت اور قطعیت کا اظہار کرتے ہیں اور وہ ادب کو ایک خود مکتفی اسلوب بیان اور فنی نمونے سے زیادہ سماجی دستاویز یا عوامی فکر کے آلہ کار کے طور پر دیکھنا پسند کرتے ہیں۔

☆☆☆

آل احمد سرور اور نقدِ اقبال

علامہ اقبال کی فکر اور شاعری کے بارے میں رطب ویابس تحریروں کا اتنا بڑا ذخیرہ دستیاب ہے کہ اس میں سے نمائندہ اور قابل قدر مضامین اور کتابوں کی نشاندہی کی کوشش مشکل معلوم ہوتی ہے۔ تاہم اس بات کا اندازہ بہ آسانی لگایا جاتا ہے کہ اقبال کے فکر وفن کو اس کے پورے سیاق وسباق میں سمجھنے کی اہم اور قابل توجہ کوششیں کن ماہرین اقبالیات کی تحریروں میں ملتی ہے۔ آل احمد سرور کا نام بلاشبہ موخرالذکر زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ آل احمد سرور نے اقبال کی شاعری سے اپنی دلچسپی اور اس پر غور وفکر کا سلسلہ اقبال کی زندگی میں ہی شروع کردیا تھا، مگر ان کی ابتدائی زمانے کی تحریروں میں تلاش وجستجو بلکہ تجسس کے رجحان سے زیادہ اور کچھ نہیں ملتا۔ اقبال کی منظوم ومنثور تحریروں کی تفہیم اور ان تحریروں کی مدد سے پورے اقبال کے نقوش مرتب کرنے کی دیانت دارانہ کاوش۔ ظاہر ہے کہ اقبال جیسے متنوع اور ہمہ جہت مفکر اور شاعر کی تمام جہات تک رسائی حاصل کرنا اور ان کے فکر وفن کی رنگارنگی میں ترتیب وتنظیم کی جستجو میں کامیابی حاصل کرلینا کوئی آسان بات نہ تھی۔ چنانچہ انھوں نے اپنے بعض مضامین میں اپنی ان مشکلات کا بھی ذکر کیا ہے جن سے وہ ابتدا میں نبرد آزما رہے۔ لیکن اگر سرور صاحب کے اس نوع کے مضامین کو زمانی ترتیب اور تسلسل کے ساتھ سامنے رکھا جائے تو وہ گتھیاں کھلتی نظر آتی ہیں جن کو ہم اقبال فہمی کے مختلف مراحل کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ انہوں نے اقبال پر

انداز اُردو درجن مضامین متفرق انداز میں لکھے ہیں، اور بیس مضامین کا مجموعہ ''دانشور اقبال'' سے موسوم کتاب کے نام سے شائع کیا ہے۔ ان تحریروں میں ابتدائی برسوں کے مضامین کے علاوہ بیشتر مضامین میں اقبال کے افکار اور فنی اسرار و رموز کو دقتِ نظر سے سمجھنے کا رویہ ملتا ہے۔ کہیں اقبال کی مشرقیت کو موضوع بنایا گیا ہے تو کہیں اقبال اور اشتراکیت کے رشتے کی عقدہ کشائی کی گئی ہے، کسی مضمون میں تصوف کے حوالے سے اقبال کی فکر زیر بحث ہے تو کسی مضمون میں اقبال کے خطیبانہ لہجے کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان مضامین میں مابعد الطبیعات اور اسلامی فکر کی تشکیل جدید، جیسے عالمانہ موضوعات سے لے کر تصورات کو شاعری بنانے کے مسائل تک اپنے دائرۂ کار کو وسیع رکھا گیا ہے۔ مگر سرور صاحب کی اقبال فہمی کے ابتدائی مرحلے کے پس منظر کے طور پر ان کے ایک ایسے خط کا ذکر کرنا مناسب ہوگا جو اقبال کی تحریروں سے ان کی سچی دلچسپی کی نمائندگی کرتا ہے ماہ نو (کراچی) کے ایک خاص نمبر (۱۹۴۹) میں ''اقبال کا ایک غیر مطبوعہ خط'' کے عنوان سے سرور صاحب ایک نوٹ اور علامہ اقبال کے خط کی نقل شائع ہوئی تھی۔ اس نوٹ میں سرور صاحب نے اپنے ایک ایسے خط کا ذکر کیا ہے جو انھوں نے اپنے ادبی سفر کے آغاز میں اقبال کو لکھا تھا۔ پورے خط کے مضمون کو خود انھوں نے اس طرح اختصار کے ساتھ بیان کیا۔

> بارہ سال کا عرصہ ہوا جب میں نے اقبال کو ایک خط لکھا تھا۔ اس خط میں بہت سے سوالات تھے۔ جہاں تک مجھے یاد ہے اول تو اشتراکیت اور فاشزم سے متعلق ان کی رائے دریافت کی تھی۔ دوسرے بعض نظموں میں جو تضاد نظر آتا ہے اس کی طرف اشارہ کیا تھا۔ تیسرے خاص طور پر 'بال جبریل' میں مسولینی پر جو نظم ہے اس پر اعتراض کیا تھا اور اس کا مقابلہ ضرب کلیم کی نظموں سے کر کے دونوں کا فرق ظاہر کیا تھا، اس زمانے میں میرا ادبی شعور خاصا خام تھا۔ اقبال کا کلام بہت پڑھا تھا، مگر شروع سے آخر تک باقاعدہ

مطالعہ نہ کیا تھا ان کے لکچر نہ دیکھے تھے۔ اقبال کا قایل ہونے کے باوجود ان کے یہاں فاشزم کے اثرات جا بجا نظر آتے تھے، اس لیے یہ خط لکھا گیا تھا ــــ

سرور صاحب نے اپنے خط کا ذکر کرتے ہوئے اپنی ناپختگی کا بھی ذکر کیا ہے اور شروع شروع میں اقبال کی تمام تحریروں کا بالاستیعاب مطالعہ نہ کرنے کا بھی اعتراف کیا ہے۔ یہ بات اندازاً علامہ اقبال کی وفات سے ایک سال قبل یعنی ۱۹۳۷ء کی ہے ظاہر ہے کہ ایک نوجوان اور ناآزمودہ کار متلاشی کا تجسس اور ایک سنجیدہ طالب علم کا دیانتدارانہ استفسار اس بیان سے نمایاں ہے جو بہر حال قابل قدر بھی ہے اور علمی تفحص پر دال بھی۔ یوں تو سرور صاحب کے سوالات کے جو جوابات علامہ اقبال کے خط میں ملتے ہیں وہ اپنی جگہ ان کے واضح نقطۂ نظر کو سامنے لاتے ہیں، لیکن اس خط و کتابت سے آل احمد سرور کے اس گہرے سروکار کا اندازہ بخوبی ہوتا ہے جو ان کے اقبال فہمی کے مختلف مراحل کو بھی واضح کرتا ہے اور اقبال سے ان کی سچی وابستگی کو بھی۔ علامہ اقبال نے ان کے خط کا قدرے تفصیلی جواب دیا تھا تاہم اس خط کے بعض نکات کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔ علامہ اپنے ۱۲؍ مارچ ۱۹۳۷ء کے جوابی خط میں لکھتے ہیں کہ:

۱۔ میرے نزدیک فاشزم، کمیونزم، یا زمانۂ حال کے اور ازم کوئی حقیقت نہیں رکھتے۔ میرے عقیدے کی رو سے صرف اسلام ہی ایک حقیقت ہے جو بنی نوع انسان کے لیے ہر نقطۂ نظر سے موجب نجات ہو سکتی ہے۔ میرے کلام پر ناقدانہ نظر ڈالنے سے پہلے حقائق اسلامیہ کا مطالعہ ضروری ہے۔ اگر آپ پورے غور اور توجہ سے یہ مطالعہ کریں تو ممکن ہے کہ آپ انہیں نتائج تک پہنچیں جن تک میں پہنچا ہوں۔ اس صورت میں غالباً آپ کے شکوک تمام کے تمام رفع ہو جائیں۔

۲۔ آپ کے خط سے معلوم ہوتا ہے کہ آپ نے میرے کلام کا بھی

بالاستیعاب مطالعہ نہیں کیا۔ اگر میرا یہ خیال صحیح ہے تو میں آپ کو یہ دوستانہ مشورہ دیتا ہوں کہ آپ اس طرف توجہ کریں ۔ کیونکہ ایسا کرنے سے بہت سی باتیں خود بخود آپ کی سمجھ میں آجائیں گی ۔

۳۔ مسولینی کے متعلق جو کچھ میں نے لکھا ہے اس میں آپ کو تناقذ (کذا) نظر آتا ہے۔ آپ درست فرماتے ہیں ۔لیکن اگر اس بندۂ خدا میں Devil اور Saint دونوں کے خصوصیات جمع ہوں تو اس کا میں کیا کروں ۔۔۔۔

۴۔ آپ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے لکچرر ہیں ۔اس واسطے مجھے یقین ہے کہ آپ لٹریچر کے اسالیب بیان سے مجھ سے زیادہ واقف ہیں ۔تیمور کی طرف اشارہ محض اسلوب بیان ہے۔ اسلوب بیان کو شاعر کا حقیقی View تصور کرنا کسی طرح درست نہیں ۔

آپ کے دل میں جو باتیں پیدا ہوئی ہیں ،ان کا جواب بہت طویل ہے اور میں بحال موجودہ طویل خط لکھنے سے قاصر ہوں ۔

نہیں معلوم کہ علامہ اقبال کے مشورہ کے مطابق سرور صاحب نے حقائق اسلامیہ سے کتنی واقفیت بہم پہنچائی مگران کے بعد کی تحریروں سے ثابت ہوتا ہے کہ انھوں نے اقبال کو حتی الامکان پورے سیاق وسباق میں دیکھنے اور سمجھنے کا سلسلہ جاری رکھا۔ اسی باعث مجنوں گورکھپوری یا ان کی قبیل کے بعض دوسرے ترقی پسند نقادوں کے اس اعتراض کے کھوکھلے پن کو سمجھنے میں کامیاب ہوئے کہ اقبال کے یہاں شاہین کے استعمال پر زور اور جلال کی صفت پر اصرار گویا فسطائی رویے کی نمائندگی کرتا ہے۔ سرور صاحب نے بجا طور پر اس بات کی وضاحت کی کہ جلال کے ساتھ جمال، عقل کے ساتھ عشق اور طاقت وجبروت کے ساتھ فقر وقناعت، کیوں کر انسان کامل کے ترکیبی عناصر بن جاتے ہیں کہ ایک مرحلے پر یہ عناصر ایک دوسرے متصادم نہیں معلوم ہوتے بلکہ شخصیت کی تکمیل کرتے ہیں ۔

علامہ اقبال ان خوش نصیب لوگوں میں سے ہیں جن کے افکار اور شاعری پر

غور وخوض کا سلسلہ ان کی زندگی ہی میں شروع ہو گیا تھا۔ان کے انتقال سے تقریباً پانچ سال قبل ۱۹۳۳ء میں 'نیرنگ خیال' کا اقبال نمبر شائع ہوا تھا، جس میں بڑی حد تک ان کی نثر و نظم کی جہات کا احاطہ کیا گیا تھا۔لیکن بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ ابتدائی زمانے میں ان کی شاعرانہ حیثیت سے کہیں زیادہ ان کا فلسفہ زندگی زیر بحث رہا۔آل احمد سرور کی تنقیدی تحریروں میں بھی ابتدائی دہائیوں میں اقبال کے افکار پر زیادہ توجہ ملتی ہے۔چونکہ سرور صاحب شعر وادب کے نقاد ہونے کے ساتھ ہمیشہ دانش ورانہ فکر کے شیدائی رہے ہیں، اس لیے اقبال کی دانش وری نے بھی ان کی توجہ اپنی طرف پہلے مبذول کرائی۔ان کے مضامین میں 'دانش ور اقبال' اقبال کی مشرقیت، تشخص کا مسئلہ، اقبال اور جمہوریت اور اقبال کی سیاسی فکر جیسے موضوعات اسی طرز فکر کی نمائندگی کرتے ہیں۔تاہم ایسا نہیں ہے کہ سرور صاحب نے اقبال کی شاعرانہ حیثیت سے صرف نظر کیا ہو انھوں نے نسبتاً بعد کے مضامین میں اقبال کی غزل گوئی، نظم نگاری اور فنی مسائل و موضوعات پر بھی تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔اقبال کی فکر کا جائزہ لیتے ہوئے سرور صاحب نے ان کے خطبات اور شعری بیانات کو جگہ جگہ موضوع بنایا ہے۔ان کو شکایت ہے کہ اقبال کی صحیح تفہیم سے کہیں زیادہ تحسین اور مبالغہ آمیز توصیف کا رویہ اپنایا گیا ہے۔اقبال کی دانشوری پر گفتگو کرتے ہوئے وہ بجا طور پر قدر شناسی اور اور توصیفی طریق کار پر اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہیں:

> اقبال نے شاعری کے علاوہ نثر میں بھی ایک حساس، بیدار مرتب اور منظم ذہن کا لافانی نقش چھوڑا۔اس کی قدر تو بہت ہوئی مگر اس کا عرفان عام نہ ہو سکا۔کیونکہ برصغیر میں وہ ذہن جو ہندوستانی مسلمانوں کی پونجی ہے اور وہ تہذیبی میراث جو اردو ادب کے ذریعہ عام ہوئی ہے، ابھی تک پرستش کی دلدادہ ہے، عرفان کی نہیں، تحسین کی قائل ہے تجزیے کی عادی نہیں، ساحل سے نظارہ کرتی ہے سمندر میں نہیں اترتی، اسے صدف سے مطلب ہے گہر سے نہیں۔۔۔۔

مگر اس بیان میں حسنِ بیان کا لطف تو ضرور موجود ہے، پورے مضمون میں خود بھی تجزیہ اور

تحلیل سے سروکار نہیں رکھا گیا ہے سرور صاحب اقبال کے افکار کا ذکر تو بار بار کرتے ہیں، لیکن اسرار خودی، رموز بے خودی جیسی طویل نظموں اور شاعرانہ فکر سے آگے جانے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ سرور صاحب خود بھی اقبال کی مابعد الطبیعیاتی فکر اور خطبات کی طرف بڑی مشکل سے متوجہ ہوتے ہیں۔ اقبال نے اپنے خطبات میں نص قطعی، احادیث اور فقہ کے جن نکات پر اپنی رائے دی ہے اور مسلمانوں کی عام فکر اور جبر و اختیار کے مسائل پر جس طرح اظہار خیال کیا ہے اس سے دور دور رہنے کی کوئی معقول وجہ سمجھ میں نہیں آتی، سوائے اس کے کہ اقبال نے اسلام کے ماخذ پر جس عبور کا مظاہرہ کیا ہے اس نوع کی دسترس اور مذہبی واقفیت کے بغیر خطبات پر قلم اٹھانا اپنے آپ کو آزمائش میں ڈالنے کے مترادف ہے۔ سرور صاحب نے اقبال کی متصوفانہ فکر پر البتہ توجہ صرف کی اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ''اقبال وحدۃ الوجود کے یکسر مخالف نہ تھے، اس کی عملی تعبیر اور فلسفہ وشاعری میں اس کے منفی اثرات کے مخالف تھے''۔ یہاں شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ ''ایران میں بعد الطبعیات کے ارتقاء میں اقبال نے بنیادی طور پر اسی بات سے سروکار رکھا ہے کہ وحدۃ الوجود میں بھگتی کے جو اثرات شامل ہوئے تھے ان کے باعث وحدۃ الوجودی فکر کے زیر اثر تقدیر کا غلط تصور رائج ہوا، اور اسی باعث انسان کو اس حد تک مجبور محض سمجھ لیا گیا کہ اس کے ارادہ و اختیار کو بے معنی تصور کر لیا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ تقدیر پرستی کی اس حد تک بڑھی کہ انسان کے اختیار کو ایک الزام اور ایک تہمت کے مترادف قرار دے دیا گیا۔ چونکہ اس تصور نے ایران اور ہندوستان میں مسلمانوں سے قوتِ عمل چھین لی اور انفعال، مجہولیت اور ناکار کردگی کو نیکی اور مثبت قدر کا بدل سمجھ لیا گیا، اس لیے اقبال مدلل انداز میں اس بات پر توجہ دلاتے ہیں کہ جبر و اختیار کا اسلامی مفہوم کیا ہے اور کیوں کر اپنی حالت کے بدلنے کی تدابیر کے بغیر صرف ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھنے میں کوئی خیر کا پہلو پوشیدہ نہیں۔ اس ضمن میں آل احمد سرور نے جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ اسرار خودی کے دیباچے اور اقبال کے بعض خطوط کو حوالہ بنایا ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال اور تصوف کے موضوع پر اسرار خودی کے دیباچے میں محض بنیادی باتیں بیان

کر دی گئی ہیں، اس سلسلے کا اہتمام حجت اقبال کے خطبات اور ان کے تحقیقی مقالے میں ملتا ہے، جن کے حوالے سے سرور صاحب کی تحریروں میں کوئی بات نہیں ملتی۔ اقبال نے واضح لفظوں میں لکھا تھا کہ '' عجمی تصوف جزو اسلام نہیں، یہ ایک قسم کی رہبانیت ہے، جس سے اسلام کو قطعاً تعلق نہیں اور جس کے اثر سے اسلامی اقوام میں قوت عمل مفقود ہو گئی ہے''۔ لیکن اقبال کے اس خیال سے ان کی تحقیق کا بنیادی خیال سامنے آتا ہے اور وہ بھی تصوف کے محض ایک مکتب فکر '' وحدۃ الوجود'' کے حوالے سے۔ جب کہ 'وحدۃ الشہود' کے سلسلے میں اقبال ہر جگہ رطب اللسان ہیں اور اس تصور میں وہ عجمی اثرات کی شمولیت نہیں پاتے۔

آل احمد سرور نے تصوف کے حوالے سے اقبال کے تصور عشق کی بحث بھی چھیڑی ہے۔ وہ اقبال کے تصور عشق کو اردو یا فارسی غزل کے تصور عشق سے الگ بھی قرار دیتے ہیں اور کبھی بعض صوفی شاعروں کے عشق کو اقبال کے تصور عشق کا سر چشمہ بتاتے ہیں اور کبھی اسے محض غیر جنسی عشق کہہ کر اپنی بات مکمل کر لیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ:

> عشق کا تصور جو میر یا درد یا غالب یا اقبال کے یہاں ملتا ہے، جنسی تجربہ نہیں ہے، اس سے بہت مختلف ہے۔ اقبال کے یہاں تو اس کا تصور اتنا بلند ہے کہ وہ پکار اٹھتے ہیں کہ: عقل و دل ونگاہ کا مرشد اولیں ہے عشق عشق نہ ہو تو عقل و دیں بتکدۂ تصورات، یعنی یہ عشق سستے معنی میں عقل کی ضد نہیں بلکہ باطنی نظر ہے۔ حقیقت تک پہنچنے کا ایک وسیلہ اور رہنما۔

اس بیان میں عشق کے حوالے سے اس قدر خلط مبحث ہے کہ اس کی وضاحت خاصی تفصیل کی متقاضی ہے۔ تاہم یہ وضاحت یہاں ناگزیر معلوم ہوتی ہے کہ فارسی اور اردو شاعری میں عشق کا تصور یقینی طور پر حقیقی اور مجازی معنوں کا احاطہ کرتا ہے مگر میر ہوں، میر درد ہوں یا غالب، یہ سارے شعرا اسی تصور عشق کے پروردہ ہیں۔ جب کہ اقبال کا عشق ایک بالکل مختلف سیاق وسباق کا حامل ہے۔ اقبال کا عشق ایک قوتِ حیات ہے، اپنے مقصد اور مدعاء

سے غیر معمولی شغف ہے، اس کی تکمیل جمال کے ساتھ جلال سے اور غیر معمولی حرکت وعمل سے ہوتی ہے۔ اقبال کے اس تصور عشق کے رموز اس وقت تک ہمارے ہاتھ آ ہی نہیں سکتے جب تک ہم رسول کریم اور قرون اولیٰ کے مسلمانوں کے خون جگر سے نمود پانے والے جذبے اور لگن سے اپنے آپ کو وابستہ کر کے نہیں دیکھتے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ مسجد قرطبہ جیسے عظیم فن پارے کو قرون اولیٰ کے مسلمانوں کے جذبۂ عشق کا زائیدہ بتانے پر اپنی نظم میں اس قدر زور صرف نہ کرتے اور سلسلۂ روز و شب کی تمام تعمیری اور تخریبی قوتوں کے لیے ع عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام، کا نام نہ دیتے — اس لیے ضرورت اس بات کی تھی کہ صوفیانہ تصور عشق اور مجازی تصور عشق سے الگ اقبال کے عشق کو اس کے مخصوص سیاق و سباق میں دیکھا جاتا اور اس کے شواہد اقبال کے کلام سے تلاش کیے جاتے۔

آل احمد سرور نے اپنے متعدد مضامین میں اقبال کی مشرقیت کے موضوع پر اظہار خیال کیا ہے۔ اقبال کو شاعر اسلام بھی کہا جاتا ہے اور شاعر مشرق بھی۔ دونوں باتیں اپنے اندر جزوی صداقت رکھتی ہیں۔ جہاں تک مشرقیت کا سوال ہے تو اقبال کے حوالے سے سرور صاحب، مطلق مشرقیت کے بجائے نئی مشرقیت کا نام تجویز کرتے ہیں۔ اس کا سبب سوائے اس کے اور کچھ نہیں معلوم ہوتا کہ سرور صاحب کو یہ اندیشہ ہے کہ اقبال کو محض مشرقیت کا دلدادہ قرار دینے سے کہیں نئی مغربی روشنی سے ان کی محرومی کا تاثر نہ قائم ہو جائے۔ اسی لیے ان کے نزدیک نری مشرقیت کوئی مستحسن چیز نہیں، البتہ نئی مشرقیت ان کے لیے مغربی تہذیب و آگہی سے واقفیت کا اثر بلکہ اس کا ردعمل ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون میں 'جدید اور مشرقی اقبال' کے عنوان کے تحت رقم طراز ہیں کہ:

> ...... ''دوسری مشرقیت وہ ہے جو ہمیں اقبال کے یہاں ملتی ہے۔ یہ
> نئی مشرقیت ہے اور مغرب کے اثر سے وجود میں آئی ہے۔ یہ
> ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کا عطیہ ہے''۔

اس سلسلے میں سرور صاحب نے سرسید کو ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کا نمائندہ قرار دیا ہے اور اس

خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ ''اگر سر سید نہ ہوتے تو اقبال بھی نہ ہوتے'' ہوسکتا ہے کہ سر سید کی تحریک اور نئی بیداری کا ردعمل بقول سرور صاحب اقبال پر یہ ہوا ہو کہ انھوں نے سر سید کی طرح مغربی تہذیب اور مغربی تعلیم کو آئیڈیل بنانے کے بجائے جدید مغربی ثقافت کے کھوکھلے پن کا اندازہ لگانے کے بعد مشرقی اقدار حیات اور مذہبی بنیادوں پر غور وخوض کا سلسلہ نئے سرے سے شروع کرنے کی ضرورت محسوس کی ہو۔اقبال نے جو یہ کہا ہے کہ

کہتا ہوں وہی بات سمجھتا ہوں جسے حق
نے ابلۂ مسجد ہوں نہ تہذیب کا فرزند

اس شعر کے ضمن میں بقول آل احمد سرور 'ابلۂ مسجد' کی وضاحت ''جامد مذہبی تصورات اور صرف عقائد و عبادات'' سے اور 'تہذیب کا فرزند' کی تشریح ''مغربی افکار و اقدار کی تقلید اور اسی میں نجات کو محسوس کرنا'' جیسے رویوں سے کی جاسکتی ہے۔ان وضاحتوں میں جامد مذہبی تصورات کی بات تو قابل فہم ہے لیکن عقائد و عبادات کی نمائندگی کرنے والوں کو اقبال کا ابلۂ مسجد قرار دینا کسی بھی طرح نہ قابل قبول ہے اور نہ اقبال کی پوری فکر کے حوالے سے قرین قیاس۔اقبال نے اسلام کے اصولی معاملات کے سلسلے میں کبھی بھی کسی طرح کی مفاہمت کا رویہ اختیار نہیں کیا۔ریاکاری اور ظواہر کا معاملہ بالکل الگ ہے۔اور اقبال اس پر معترض بھی ہوتے ہیں۔مگر عبادت وعقائد کو علی الاطلاق اقبال کا ہدف ثابت کرنا اقبال کے ساتھ ناانصافی کے مترادف ہے جس کی توقع کم از کم آل احمد سرور جیسے اقبال فہم سے نہیں کی جاسکتی تھی۔اس تسامح کا حل ہمیں سرور صاحب کے مضمون ''اقبال اور نئی مشرقیت'' میں ملتا ہے، جہاں انھوں نے ظواہر پرستی اور بے روح مذہبیت کو اقبال کا اصل ہدف بتایا ہے۔وہ لکھتے ہیں کہ:

> یہ بات واضح ہے کہ اقبال مثلاً اکبر کی طرح مشرقیت کے علم بردار نہیں،اور مشرق کے جمود، مزاجِ خانقاہی، تقدیر پرستی اور بے عملی پر وار کرتے ہیں۔

سرور صاحب نے مشرق کے حوالے سے اقبال کی ترجیحات کا ذکر اپنے مضامین میں جگہ

جگہ کیا ہے مگر مشرق کی روحانیت کو مغرب کی مادیت، مشرق کے جمال کو مغرب کے جلال اور مشرق کے جذبے اور عشق کو مغرب کی تعقل پسندی اور بے روح مادی ترقی کے تناظر میں پیش نہ کر کے اقبال کی مشرق پسندی کے بنیادی سروکار کو نظر انداز کر دیا ہے۔ سرور صاحب قصۂ جدید و قدیم کو دلیل کم نظری کہتے ہیں، مشرق سے بیزاری اور مغرب سے احتراز کی ممانعت کرتے ہیں اور ہر شب کو سحر کرنے کا مشورہ دیتے ہیں، یا پھر عشق کی بدولت کفر کو مسلمانی اور عشق کے بغیر مردِ مسلماں کو کافر و زندیق کی صورت میں دیکھتے ہیں یہ باتیں شاعرانہ اس لیے نہیں معلوم ہوتیں کہ یہ سرور صاحب کی اپنی اختراع نہیں بلکہ یہ تمام نکات اقبال کے مختلف اشعار کو نثری شاعری بنا کر پیش کرنے کی مثالیں ہیں۔ سرور صاحب کی تنقید میں جس آرائشی رائے زنی کو متعدد نقادوں نے تنقید کا نشانہ بنایا ہے اس کا ایک بڑا مظہر یہ بھی ہے کہ بسا اوقات اچھے اشعار کی تعین قدر کے بجائے وہ اپنی نثر میں شعری خیالات کو تبدیل کرنا شروع کر دیتے ہیں اور اس طریق کار کو ادبی تنقید کا نعم البدل سمجھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ ذیل کے بعض فقروں سے اس اندازِ نقد کو بہتر طریقے پر سمجھا جا سکتا ہے اور ان اشعار کی بازگشت بھی محسوس کی جا سکتی ہے جو تنقید نگار کے رنگین اسلوب بیان کا محرک ہیں۔ اقبال کے بعض اشعار کی نثری صورتیں سرور صاحب کی تحریر میں آ کر یہ ہو جاتی ہیں:

> اقبال ماضی پرست نہیں، ماضی شناس ہیں۔ ان کی نگاہ کوفۂ و بغداد کی طرف نہیں وہ تازہ بستیاں آباد کرنا چاہتے ہیں .... وہ دلکشا صدا پر زور دیتے ہیں مگر ان کا فن دل گذاری اور دلکشائی دونوں کو اہمیت دیتا ہے............ انہوں نے جہاں ابلۂ مسجد پر طنز کی وہاں تہذیب کے فرزند پر بھی............ انسان کو طواف شمع سے آزاد اور اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہونا چاہئے............

مختلف شعروں کی مدد سے جملوں کی تراش و خراش کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ تنقید نگار کی تحریر کی کوئی داد خود اسے نہیں مل پاتی بلکہ زیادہ سے زیادہ اسے تنقیدی بازآفرینی کا نام دیا جا سکتا ہے۔

یہ انداز تحریر یوں تو سرور صاحب کی تنقید میں بہت عام ہے مگر اقبال کے معاملے میں اس لیے بھی زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے کہ سرور صاحب کے لیے اقبال کی شاعری کا بڑا حصہ زبان زد رہا ہے، اس لیے اس کی بازگشت کا در آنا قدرے فطری بھی معلوم ہوتا ہے۔ مگر یہ انداز تحریر سرور صاحب کے مختلف اسالیب میں سے محض ایک اسلوب ہے۔ وہ کبھی کبھی نہایت منطقی اسلوب میں بھی نتائج کا استخراج کرتے ہیں اور اپنے نتائج کو بسا اوقات اپنی ظاہری ترجیحات کے برخلاف بھی پیش کرنے میں تکلف محسوس نہیں کرتے۔ وہ اسلام کو اقبال کی نگاہ میں ایک ایسا سوشلزم قرار دینے کے بعد کہ جس پر ابھی پوری طرح غور نہیں کیا گیا، اسلام کی روایت کو مشرق کی صالح اقدار کا نام دینے میں کسی مصلحت سے کام نہیں لیتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ:

> اقبال پر مغربیت کے اثر نے ان کی نئی مشرقیت کو جنم دیا۔ یہ نئی مشرقیت ماضی کے صالح عناصر و روحانی بصیرت کے ساتھ جمہوری خیر کے تقاضوں کو قبول کرتی ہے جس کی مغرب میں ایک شاندار داستان ہے، جو سائنس اور ٹکنالوجی کی برکتوں اور لعنتوں، دونوں کو پہچانتی ہے۔..........

اقبال، اکثر مشرق کو اسلام کی مشرقی تعبیرات کے پس منظر میں پیش کرتے ہیں۔ اسی باعث اسلامی تشخص کے مسئلے پر بھی اظہار خیال کرتے ہوئے رسول کریم کی زندگی کو اس پورے پس منظر میں نظیر اور مثالی نمونہ قرار دیتے ہیں اور اپنی نام نہاد مغرب پرستی کو اپنے نتائج کی راہ میں حائل نہیں ہونے دیتے۔ لکھتے ہیں کہ:

> اسلامی تشخص ان (اقبال) کے نزدیک عرب کی شہنشاہیت کو اس فقر غیور سے ایک انحراف سمجھتا ہے جس کی مثال رسول اللہ ﷺ کی شخصیت میں ہے۔ اور جسے اسلام کی روح سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس میں جلال ہے مگر جمال کے ساتھ۔ اس میں قوت مقصود بالذات نہیں مگر ایک اخلاقی مشن کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے۔

کلیم الدین احمد نے اردو تنقید پر ایک نظر میں، آل احمد سرور کی تنقید نگاری، بلکہ تنقید میں ''ان کے اسلوب نگارش'' پر تفصیل سے لکھا ہے۔ کلیم صاحب کو سرور صاحب کے یہاں گو مگو کی کیفیت پر سخت اعتراض ہے اور وہ سرور صاحب جیسے باشعور ادبی نقاد سے زیادہ منطقی، زیادہ مدلل اور غیر آرائشی زبان کا تقاضہ کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں انہوں نے سرور صاحب کے تنقیدی تصورات اور ان کے اطلاق سے بھی بحث کی ہے جس پر تفصیلی اظہار خیال کرنا اپنے موضوع سے صرف نظر کرنے کے مصداق ہو جائے گا۔ البتہ اس موقع پر کلیم صاحب کے ایک مشورے کا اعادہ کیا جاسکتا ہے جو انھوں نے ''سخن ہائے گفتنی'' میں دیا ہے۔ شاید پہلے یہ تحریر رسالہ معاصر پٹنہ میں شائع ہوئی تھی جس میں سرور صاحب کے ایک تنقیدی ردعمل کا جواب دیا گیا تھا۔ کلیم صاحب کہتے ہیں کہ ''میرا مشورہ ہے کہ سرور صاحب عام تنقیدی مضامین لکھنے کے بجائے کبھی کسی ایک غزل یا ایک نظم کو موضوع بنا کر عمیق و بسیط انداز میں بھی اس کا مطالعہ پیش کریں اور اسی مطالعہ کی بنیاد پر تنقیدی رائے قائم کریں۔ خدا جانے اس مشورے کے بعد سرور صاحب کا وسیع تنقیدی مطالعہ عمیق تنقیدی مطالعہ کی طرف متوجہ ہوا یا نہیں۔ لیکن اقبال کے سلسلے میں سرور صاحب نے عمق کے ساتھ بھی بعض فن پاروں کو جائزے کے عمل سے گزارا ہے۔ آل احمد سرور نے ایک مضمون ''اقبال کا کارنامہ اردو نظم میں'' لکھا ہے۔ نظم کا صنفی تصور، مغرب میں نظم کی ہیئت اور تکنیک اور مشرق میں نظم کی روایت، تینوں پہلوؤں سے مصنف کو پوری واقفیت حاصل ہے اور اس کے نزدیک کوئی بھی انداز نظم واحد مثالی انداز نظم نہیں۔ اس پس منظر میں سرور صاحب مغربی نظم کے 'عضویاتی کل' والے نظریے کو کلیم الدین احمد کے توسط سے بحث کا موضوع بناتے ہیں۔

> کلیم الدین احمد نے نظم کے لیے ناگزیر ربط اور ناگزیر ترتیب کی شرط لگائی ہے، مگر میرے نزدیک یہ نظم کا میکانکی تصور ہے۔ شاعری میں مسلسل پرواز بھی ہوتی ہے اور جستوں اور پروازوں کا ایک سلسلہ بھی ـــــ کلیم الدین احمد نے ارتقائے خیال کا بھی ذکر کیا ہے....

پو۔ نے تو ہر طویل نظم کو مختصر نظموں کا مجموعہ قرار دیا ہے۔ مغرب میں
جس طرح نظم کا ارتقاء ہوا ہے اس طرح ہمارے یہاں نہیں ہوا ــــــ

سرور صاحب کا کہنا ہے کہ ''اگر ان نظموں کے موضوع اور اقبال کے ادبی ماحول اور ابلاغ کی ضروریات کو ملحوظ رکھا جائے تو کلیم الدین احمد کے اعتراضات بے جا معلوم ہوتے ہیں''۔ وہ مزید کہتے ہیں کہ کلیم الدین احمد مشرقی اور ہندوستانی روایت کا سرے سے لحاظ نہیں رکھتے''۔ سرور صاحب کی نظر میں ''شاعری کا شاعری ہونا پہلے ضروری ہے بعد میں خواہ وہ اچھی شاعری ثابت ہو، خطیبانہ شاعری قرار پائے یا اسے اعلیٰ شاعری کے نام سے یاد کیا جائے'' ــــ لیکن ان تمام باتوں کے باوجود کلیم الدین احمد کی بات اپنی جگہ برقرار رہتی ہے۔ اگر سرور صاحب کو غزل کی صنف کے تعین کا حق اس لیے حاصل ہے کہ یہ صنف اردو اور فارسی میں ایک روایت کی شکل اختیار کر چکی ہے اور کوئی خواہ اس کی ریزہ خیالی پر اعتراض کرے یا افکار پریشاں پر، یہ صنف اپنی مخصوص ہیئت سے ہی پہچانی جاتی ہے اور اسی ایجاز و اختصار میں علامتی اظہار کا جواز پوشیدہ ہے اور یہی کفایت لفظی اس صنف سخن کو طول کلامی سے اجتناب کا ہنر سکھاتی ہے۔ تو کلیم الدین احمد کو بھی یہ حق حاصل ہونا چاہئے کہ وہ مغرب میں تربیت یافتہ صنف 'نظم' کے مصرعوں کی ناگزیریت ترتیب اور ربط وغیرہ کو اس صنف سخن کی تنقید کی اساس بنائیں اور عضویاتی کل، ہونے کے عناصر کو کسی نظم میں تلاش کرنے کی کوشش کریں۔ لیکن جو بات سرور صاحب کے حق میں جاتی ہے وہ یہ ہے کہ 'نظم' کی صنف محض مغرب کی صنف نہیں۔ مشرق میں غزل، قطعہ اور رباعی کے علاوہ تمام شعری اصناف نظم کے بڑے کُل کے مصداق کی حیثیت رکھتی ہیں۔ چونکہ قصیدہ، مرثیہ یا مثنوی وغیرہ نے بعض دوسرے فنی اور فکری لوازم کی آمیزش اور تعین سے اپنی حدیں متعین کر لی ہیں تو کم از کم نظم یا جدید نظم کو اسی طرح مشرقی صنف کہہ سکتے ہیں جس طرح یہ ایک مغربی صنف ہے۔ اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ مغرب میں اس صنف کی کتر بیونت اور اس پر غور و فکر میں کئی صدیاں گزاری گئی ہیں۔ لیکن اردو نظم کے جائزے میں اگر ہم کلیم الدین احمد کی طرح مغربی تصور نظم کو واحد معیار بنانے کی کوشش کریں، تو اس طریق کار

سے مشرقی نظم کو پورا انصاف نہیں دلایا جا سکتا۔ اسی طرح اگر سرور صاحب کی طرح مغربی اصولوں سے صرفِ نظر کر کے محض مشرقی اصولوں کی بنیاد پر اردو نظم کی تنقید کا اصول طے کرلیا جائے تو شاید یہ طریق کار غلط تو نہ ہو لیکن دوسرے نقطۂ ہائے نظر کی موجودگی میں نامکمل اور اکہرا تنقیدی طریق کار ضرور کہلائے گا۔۔۔یہی وجہ ہے کہ سب سے پہلے کلیم الدین احمد نے اور قدرے بعد میں اردو کے بعض نمائندہ جدید نقادوں نے اردو نظم کو بھی مغربی تنقیدی پیمانوں کی بنیاد پر پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ انگریزی میں ایف، آر، لیوس اور ان کے بعض معاصرین نے جس طرح نظم کو ایک عضویاتی کُل قرار دیا اور اس 'عضویاتی کل' کے اجزاء میں کسی عمارت کے اجزاء جیسا ربط دیکھنے کے بجائے کسی نمو پذیر درخت کی شاخوں اور پتوں جیسا ربط ڈھونڈھنے کی کوشش کی ہے، تاکہ یہ اندازہ لگایا جا سکے کہ نظم کے ترکیبی عناصر نے خیال یا موضوع کے اندر سے نمو پذیری حاصل کی ہے یا پھر اس کے اجزاء صرف خارجی طور پر اس سے وابستہ کردیے گئے ہیں۔ آئی، اے، رچرڈس ایف، آر، لیوس اور ایمپسن وغیرہ کے زیر اثر نئی مغربی تنقید نے چونکہ نظم کے تجزیے اور تشکیلی عناصر کی تلاش وجستجو میں نظم کی تنقید کو ایک نوع کا مخصوص طریقۂ کار بنا دیا۔ اس لیے تجزیے، تحلیل اور شعری عناصر ترکیبی پر توجہ دیے بغیر اب کسی بھی صنف کی تنقید، عملی تنقید کے بجائے تصوراتی اور نظریاتی حدود سے آگے جاتی ہوئی نہیں معلوم ہوتی۔ اس سیاق وسباق میں آل احمد سرور نے جہاں کہیں اردو نظم نگاری میں اقبال کی ہنرمندیوں کا ذکر کیا ہے وہاں کسی نہ کسی عنوان سے انہوں نے کلیم الدین احمد کے ان اعتراضات کا بھی حوالہ دیا ہے جن میں کلیم صاحب نے اقبال کی نظموں میں ربط وتسلسل کے فقدان، بعض غیر ضروری اشعار یا بند کی نظم میں شمولیت، خودی، عشق اور فقر کی تکرار اور اقبال کے خطیبانہ اسلوب پر سخت گیر تنقیدی رویہ اختیار کیا ہے۔ ان تمام اعتراضات کو بھی سرور صاحب بسا اوقات کلیم الدین کا نام لے کر اور اکثر ان اعتراضات کا پس منظر قائم کر کے جواب دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر سرور صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "اگر نظموں کے موضوع اور اقبال کے ادبی ماحول اور ابلاغ کی ضروریات کو ملحوظ رکھا جائے تو کلیم صاحب کے اعتراضات بے جا معلوم ہوتے

ہیں''۔ آگے اس سلسلے کو جاری رکھتے ہوئے وہ کلیم صاحب کے اعتراضات کو بھول نہیں پاتے اور کچھ اس طرح جواب کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ:

> یہاں صرف یہ دیکھنا ضروری ہے کہ یہ شاعری ہے یا نہیں۔ یہ شاعری خطیبانہ بھی ہو سکتی ہے، اچھی شاعری بھی اور اعلیٰ شاعری بھی ـــــ بعض لوگ مشرقی اور ہندوستانی روایت کا سرے سے لحاظ نہیں رکھتے۔

اس بیان کے پردۂ زنگاری میں سوائے کلیم الدین احمد کے کوئی اور معترض نہیں ہے۔ اس بیان کے تین حصے ہیں۔ پہلا یہ کہ، کیا شاعری کو محض شاعری کی حیثیت سے تسلیم کر لینے سے تنقید کے سارے مسائل حل ہو جاتے ہیں۔ اس سلسلے کی دوسری شق یہ ہے کہ عام شاعری اور خطیبانہ شاعری کے لوازم کیا ہیں اور ایا خطابت کے لہجے کے باعث شاعری اپنی تہہ داری سے محروم ہو جاتی ہے، اور اس بیان کا تیسرا نکتہ یہ ہے کہ اقبال یا کسی بھی اردو کے شاعر کے مطالعہ میں کیا صرف مشرقی تصور شعر سے کام چلایا جا سکتا ہے یا پھر یہ کہ مغربی طرز تنقید کو واحد معیار بنا کر اردو کی شاعری کی پرکھ کی کوشش ہمیں کن اور کیسے نتائج تک لے جا سکتی ہے؟۔ طرز استدلال سے صاف ظاہر ہے کہ سرور صاحب خطابت کو شاعری کے منافی قرار نہیں دیتے۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں ایک سے زیادہ مقامات پر اقبال کی نظم 'طلوع اسلام' کے خطیبانہ لہجے کا ذکر کرتے ہوئے یہ وضاحت بھی ہے کہ اس نظم کی شعریت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ جہاں تک مغربی معیار نقد پر مشرقی فن پاروں کے پرکھنے کا سوال ہے تو اس سلسلے میں سارا الزام کلیم الدین احمد کے سر ہی کیوں رکھا جائے۔ خود سرور صاحب بھی ٹی، ایس، ایلیٹ کی شاعری کی تین آوازوں کو جا و بے جا تنقیدی اصول سے کہیں زیادہ تنقیدی محاورے کی حد تک پہنچا دیتے ہیں۔ اقبال پر لکھی ہوئی انگریزی زبان کی کسی کتاب کو بار بار اپنے حوالے کے طور پر زیر بحث لاتے ہیں اور آئی، اے رچرڈز کے جذباتی اور حوالہ جاتی معنی کی منطق کو حرفِ آخر کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ اس جملۂ معترضہ کے بعد یہ عرض کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ کلیم الدین احمد اور آل احمد سرور کے تنقیدی نقطۂ نظر کا سب سے نمایاں فرق یہ ہے کہ کلیم الدین احمد

مغربی پیمانوں کے اطلاق کے معاملے میں اردو زبان کی لسانی، تہذیبی، ثقافتی حتی کہ تاریخی قدروں کو یکسر فراموش کردیتے ہیں جب کہ سرور صاحب کو اپنے ادب کی تہذیبی اقدار اور روایتی شناخت کا نہایت گہرا شعور حاصل ہے۔ وہ کلیم صاحب کی طرح صدیوں سے پلی پلائی اور راسخ صنف سخن 'غزل' کو یک قلم مسترد کردینے کا تصور بھی نہیں کرسکتے۔ جب کہ کلیم صاحب بہ ہوش وحواس تمام ثقافتی اور تاریخی اقدار سے صرف نظر کر لینے کا ارتکاب کرگزرتے ہیں۔

آل احمد سرور نے اقبال کے لہجے سے بحث کرتے ہوئے ایک جگہ براہ راست شاعری اور بالواسطہ شاعری کی معنویت سے بحث کی ہے اور لکھا ہے کہ ''اگر ہم بالواسطہ شاعری کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں تو اس کے معنی یہ نہیں کہ ہم براہ راست شاعری کو سرے سے نظر انداز کردیں'' ـــــ اگر سرور صاحب نے براہ راست شاعری میں شعری عناصر کی تلاش وجستجو کے موضوع پر قدرے تفصیل سے لکھا ہوتا تو توقع تھی کہ اس ضمن میں بعض عُقدے مزید کھلتے۔ تاہم اس نکتہ کو نظر انداز کرکے شاعری کے مختلف اسالیب کی قدرو قیمت کو سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ اردو میں کچھ جدیدیت کے زیراثر اور کچھ مغرب میں علامت پسندی اور ہیئتی فکر کے نتیجے میں شاعری کے لیے جس طرح تہہ داری، استعارہ سازی اور بالواسطہ طرز اظہار کو ادبی ترجیحات کی حیثیت حاصل ہوئی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ بیانیہ اسالیب اور براہ راست اظہار سے متعلق مسائل بڑی حد تک پس منظر میں چلے گئے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ بیانیہ کی منطق، لہجے کی شناخت اور روز مرہ اور محاورہ پر مبنی لسانی ساخت بھی اپنے اندر شاعرانہ اظہار کا ایسا تنوع پیدا کرسکتی ہے جس کو شعریت کا ہی دوسرا نام دیا جاسکتا ہے۔ علم بلاغت میں ایک مفہوم کو ادا کرنے کے نت نئے اسالیب کا اپنایا جانا اہمیت رکھتا ہے، محض تہہ دار اسلوب اہمیت نہیں رکھتا۔ اس لیے شعری اظہار کے ہر رنگ اور ہر انداز میں شعریت کی تلاش تو ضرور کی جاسکتی ہے مگر شرط یہ ہے کہ تنقیدی تجزیہ اس شعریت کو پایۂ ثبوت تک پہنچائے اور اس کے لیے اصول وضوابط کی تشکیل بھی کرے۔

اقبال کے خطیبانہ لہجے پر بعض بڑے کارآمد نکات بیان کرنے کے بعد ''شکوہ

اور جواب شکوہ'' میں موجود خطابت کو وہ اقبال کی قوت بتاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر سرور صاحب کی تنقید جو یوں بھی تحسین سے اپنا دامن نہیں چھڑا پاتی، غیر مشروط مداحی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ اقبال کی توصیف میں تنقیدی توازن سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں اور اس طرح کے تاثراتی جملوں کی تخلیق میں بھی کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے۔

> میرا خیال ہے کہ اگر قرآن اردو میں نازل ہوتا تو اس کے لیے اقبال کی نظم یا ابوالکلام کی نثر منتخب ہوتی۔ یہ ذہن میں رہے کہ دونوں کے اسلوب میں جو برگزیدگی، جو صحیفوں کی زبان کی سنجیدگی، جو بلند آہنگی اور شمشیر کی تیزی ہے وہ خطابت کی دین ہے۔ خطابت اقبال کی کمزوری نہیں طاقت ہے۔

ادب لطیف یا نثر لطیف لکھنے کا یہ انداز اقبال کی شاعری اور ابوالکلام آزاد کی نثر سے واقفیت کو تو ضرور ظاہر کرتا ہے مگر قرآن کریم کے اسلوب، لہجے، حتیٰ کہ محکمات اور متشابہات تک کے تنوع سے بے خبری اور لاتعلقی کو یقیناً بے نقاب کر دیتا ہے۔

سرور صاحب نے اقبال کی غزلوں پر بھی ایک ایسا مضمون قلم بند کیا ہے جس میں غزل کی زبان کو مرکزی نقطہ بنایا گیا ہے۔ اس مضمون میں یہ غلط نہیں کہا گیا ہے کہ اقبال کی غزل کے ذریعے اردو غزل کی زبان میں توسیع ہوئی ہے۔ لیکن یہ تشنگی بھی محسوس ہوتی ہے کہ اے کاش، مصنف نے اقبال کی لفظیات، موتف اور لسانی طریق کار کا قدرے تفصیلی تجزیہ کیا ہوتا۔ اس مضمون کا نصف سے زیادہ حصہ اردو غزل کی زبان کے عام مسائل پر صرف ہوا ہے اور نصفِ کم تر میں اقبال کی مردف اور غیر مردف غزلوں کے اعداد و شمار اور نظم کی زبان کو غزل میں اور غزل کی زبان کو نظم میں استعمال کرنے جیسی پیش پا افتادہ باتوں کے لیے وقف کر دیا گیا ہے۔ ویسے اس بات میں کوئی شک نہیں کہ زیر بحث مضمون میں سرور صاحب نے اقبال کی تلمیحات اور تراکیب کے ہجوم میں ان کے مدعا اور مافی الضمیر کو ہر جگہ بالا دست دکھایا ہے اور اس نکتہ کو ان الفاظ میں سلیقے کے ساتھ نمایاں کیا ہے:

> تلمیحات، تراکیب، استعارات، تشبیہات کی کثرت کے باوجود ہیرے کی طرح ترشے ہوئے خیال اور فن پر پوری قدرت کی وجہ سے ان کی غزلوں کے الفاظ میں زبان پر وہ فتح اور اقلیم معنی پر وہ اقتدار ملتا ہے جو بڑی شاعری کی پہچان ہے۔

سرور صاحب کا اسلوب بیان بلاشبہہ بعض مقامات پر تنقیدی مقدمات اور استدلال کو کمزور کرتا ہے، مگر اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تنقیدی مکتب فکر کے اعتبار تاثراتی اسکول سے علاقہ نہ رکھنے کے باوجود وہ اپنے موضوع کی باز آفرینی کی کوشش کرتے ہیں۔ تخلیق کی باز آفرینی کے ساتھ سرور صاحب کا تہذیبی اور ثقافتی سیاق وسباق ان کی تنقید کو ایک بڑے تناظر کا حامل بنائے رکھتا ہے۔ اقبال کے معاملے میں ان کا تنقیدی امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے اقبال کی شاعری پر کوئی باقاعدہ کتاب تو نہیں لکھی، لیکن اپنے معتد بہ مضامین میں انہوں نے کم وبیش اقبال کی فکر اور فن کے تقریباً ہر پہلو پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ اقبال کی ممتاز ترین نظموں کے امتیازات سے لے کر فکر وفلسفہ کی تاریخ میں اقبال کی انفرادیت تک کو سرور صاحب نے بصیرت افروز نقطۂ نظر اور پختہ کار شعور وعرفان کے ساتھ دیکھا ہے اور پورے اقبال کی بازیافت کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے ـــــ اس پس منظر میں آل احمد سرور کا شمار ممتاز ترین اقبال شناسوں میں عرصے تک ہوتا رہے گا ـــــ

☆☆☆

گوپی چند نارنگ کا تنقیدی دائرۂ کار

ادبی اظہار اپنی ماہیت کے اعتبار سے ایک لسانی اظہار ہے۔ اس لیے لسانیات کی مبادیات اور ادبی اظہار میں زبان کی کارکردگی کو بخوبی سمجھے بغیر ادب پارے کے ساتھ تنقیدی انصاف کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی لسانیات شناسی سے ہی ان کی اسلوبیات کی معنویت متعین ہوتی ہے اور اسی بنیاد پر وہ ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریات وتصورات کے ساتھ انصاف بھی کر پاتے ہیں اور ان نظریات کو ادب پارے کی پرکھ کی خاطر کامیابی کے ساتھ استعمال بھی کر لیتے ہیں۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ ان کی تحقیقی کاوشیں بھی ان کی لسانیات شناسی سے گہرا تعلق رکھتی ہیں۔ اس طرح زبان کی تشکیل کے نظام، انسانی اظہار میں زبان کے رول اور لسانی پیش کش کے مختلف اسالیب کے حوالے سے کائنات کے طرزِ وجود جیسے متعلقات بالآخر گوپی چند نارنگ کے علمی اور تنقیدی سروکار بن جاتے ہیں۔ اگر ہم تھوڑی دیر کے لیے پروفیسر نارنگ کی علمی اور تحقیقی کاوشوں کو اپنی گفتگو کے دائرے سے الگ بھی رکھیں، جب بھی ایک تنقید نگار کی حیثیت سے ان کا دائرۂ کار خاصا پھیلا ہوا ہے۔ انھوں نے ایک ماہر لسانیات کی حیثیت سے اسلوبیات، ساختیات اور مابعد ساختیاتی نظریات کو ایک ہی سلسلے کی کڑیوں کے طور پر دیکھا ہے اور لسانیات سے گہری وابستگی نے مختلف مگر متعلقہ علوم سے مربوط نہایت پیچیدہ دانش ورانہ مباحث کی صحیح تفہیم میں ان کی مدد کی ہے۔ ان کی تنقید کا دوسرا اہم سروکار تہذیبی ہے۔ یہ

تہذیبی سروکار انہیں زبان کے ساجی اور تہذیبی کردار سے ہم رشتہ رکھتا ہے اور ادبی نظریات کے معاصر منظرنامے میں ثقافتی مطالعہ کی اہمیت اور قدر و قیمت سے بھی انھیں ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ ان کے تنقیدی دائرہ کار کی تیسری شق اطلاقی تنقید سے متعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے کبھی بھی نئے لسانی اور ادبی نظریات کو محض تقلیدی نگاہ سے دیکھنے اور متعارف کرانے پر اکتفا نہیں کیا، بلکہ ان نظریات کو اردو زبان و ادب کی روایت سے ہم آہنگ رکھتے ہوئے اطلاقی طور پر روبہ عمل لانے کی کوشش کی ہے، اور حد یہ ہے کہ ہیئت پسند تنقیدی رجحان کے نقطۂ عروج کے زمانے میں بھی ادب کے تہذیبی حوالوں کو فراموش یا نظرانداز کرنے سے گریز کیا ہے۔

پروفیسر نارنگ کی تنقیدی تحریروں میں زبان کے ثقافتی کردار کا مسئلہ ہو، اسلوبیات اور ساختیات کے تہذیبی حوالے کی بات ہو یا پھر استعاروں، علامتوں، علم الاصنام یا اساطیر کی عمرانی بنیادیں ہوں، یہ تمام جہات اپنے نتائج کے اعتبار سے تہذیبی اور ثقافتی مطالعات کا شاخسانہ بن جاتی ہیں۔ اس لیے مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے تنقیدی دائرہ کار کی مرکزیت کو سب سے پہلے نشان زد کرنے کی کوشش کی جائے۔

گوپی چند نارنگ نے ''اردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ'' کے موضوع پر تحقیقی کام سے اپنے ادبی اور تصنیفی سلسلے کا آغاز کیا تھا۔ یہ کام اپنی نوعیت اور متعلقات کے اعتبار سے اتنا پھیلا ہوا تھا کہ پی ایچ ڈی کے مقالے کی تکمیل پر انھوں نے اس سلسلے کو ختم نہیں کر دیا۔ بلکہ گزشتہ چار دہائیوں سے زیادہ عرصے تک اس سلسلے کی تلاش و جستجو جاری رکھی اور اس موضوع کے تقریباً تمام پہلوؤں کو حیطۂ تحریر میں لانے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' کی اشاعت سب سے پہلے عمل میں آئی، مگر جن دو اہم کتابوں میں اس پروجیکٹ کو جامعیت سے ہم آہنگ ہونے کا موقع ملا، اس کا پہلا نمونہ کچھ عرصہ قبل ''اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب'' کے نام سے ایک مبسوط کتاب کی صورت میں سامنے آیا تھا اور دوسری بڑی کوشش تحریک آزادی کے حوالے سے اردو شاعری کے گوناگوں پہلوؤں کے احاطہ کے طور پر ''ہندوستان کی تحریک آزادی اور

اردو شاعری'' سے موسوم کتاب پچھلے دنوں منظر عام پر آ چکی ہے... ان قاموسی مطبوعات میں جس رد یے اور منصوبے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے وہ ادب کی آفاقی قدروں کو وسیلہ بنا کر کسی مخصوص تہذیبی اور ثقافتی حوالے کو نشان زد کرتا ہے۔انھوں نے ایک جگہ اردو شاعری کی تہذیبی اور ثقافتی شناخت پر اصرار کرتے ہوئے آفاقیت اور مقامیت کی کشاکش کو بڑی گہرائی سے اس طرح سمجھنے کی کوشش کی ہے:

''شعر و ادب میں آفاقیت اور مقامیت کی کشاکش بہت پرانی ہے۔
ادب کو متشکل کرنے میں بعض آفاقی اصول ضرور کام کرتے ہیں۔
لیکن ادب کی تخصیص مقامی اصولوں ہی سے طے ہوتی ہے۔ ہر
زبان کے ادب کی جان، اس کی شعریات ہے، جو قائم ہوتی ہے
ملکوں اور قوموں کے ذہن و مزاج اور ان کی تہذیب سے، جن کے
سانچے میں ادب ڈھلتا ہے......''

اس پس منظر میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مقامیت کی حدیں کہاں ختم ہوتی ہیں اور آفاقیت کا سلسلہ کہاں سے شروع ہوتا ہے۔ تہذیبی اور مقامی اکائیوں کے فروغ اور آفاقیت کے نعروں کے کھوکھلے پن نے مابعد جدید عہد میں اس نقطہ نظر کی اہمیت زیادہ نمایاں کر دی ہے کہ آفاقیت کو بھی تہذیبی لین دین کے پس منظر میں ہی سمجھنے کی ضرورت ہے۔ جہاں تک تہذیبی رشتوں کی پیچیدگی کا سوال ہے تو اس کو گوپی چند نارنگ کس زاویۂ نظر سے دیکھتے ہیں اس کا اندازہ ان کے اس بیان سے لگایا جا سکتا ہے کہ ''نوعیت کے اعتبار سے تہذیبی رشتے خاصے پیچیدہ اور جدلیاتی ہوتے ہیں اور ذہن و مزاج اور تاریخ و عمرانیات میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں'' ان کے اس نکتے کو مزید تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ گزشتہ برسوں میں لسانی اظہار کے نمونوں سے نوآبادیاتی عناصر کے اخراج کی کوشش نے اپنے آپ میں ایک خاص طرزِ مطالعہ کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور نوآبادیاتی مطالعات نے مابعد جدید عہد کی شناخت کی حیثیت اختیار کر لی ہے، پروفیسر نارنگ نے ''ہندوستانی ذہن و تہذیب'' سے متعلق اپنی تصنیف میں ہندوستانی تہذیب کے ارتقا پر سیر حاصل بحث کی ہے اور

اسلامی تہذیب کے تشکیلی عناصر سے بحث کرتے ہوئے مشترک ہندوستانی تہذیب کے مختلف اور منتشر پہلوؤں کو ملکی اور قومی ثقافت کی وحدت میں ڈھال کر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ اس نوع کے مطالعے میں بھی شاعری کے جمالیاتی پہلو کو ایک لمحے کے لیے بھی نظروں سے اوجھل نہیں ہونے دیا گیا ہے۔ اس طرح ان کے یہاں ادبی نظریات اور ادبی جمالیات کے عناصر بالآخر ایک نقطہ ارتکاز کا حصہ بن جاتے ہیں۔ زبان کی ساخت میں تلمیحات، امثال، محاورات اور استعارات کیوں کر شامل ہوتے ہیں، اور یہ تمام چیزیں کس طرح ادب کی وحدت اور یکتائی میں ڈھل جاتی ہیں، اس کا صحیح اندازہ اس کتاب کے مطالعہ سے ہی لگایا جا سکتا ہے۔ اسلامی تہذیب کے بعض دھارے بھگتی اور مایا کے تصور میں کیسے جا ملے؟ اور اسلامی تصوف میں شنکراچاریہ اور رامانج یا رامانند کے تصورات اس طرح کیوں کر شامل ہو گئے کہ ہندوستان میں آ کر اس کی شکل قدرے تبدیل ہو گئی؟ یہ اور اس نوع کے مسائل سے مشترک ہندوستانی تہذیب، سے متعلق باب میں مستند حوالوں کے ساتھ گفتگو کی گئی ہے...... اردو کے پورے شعری سرمایے کو موسم، چرند پرند، باغات، مقامات اور نباتات جیسے جزوی حوالوں کے تناظر میں کھنگالنا اپنے آپ میں حد درجہ تحقیق و تدقیق کا متقاضی ہے، چہ جائے کہ تیوہار، تقریبات، میلے ٹھیلے، رسم و رواج، لباس و لوازماتِ حسن، عام بود و باش اور آداب و اطوار کو نہایت جزرسی کے ساتھ مختلف شعری اصناف میں تلاش کرنے کی کوشش کی جائے...... اردو کے مرثیوں میں عربی اور ایرانی نسل کے مقابلے میں ہندوستانی مسلمانوں کی ثقافت اور معاشرت کیوں کر نت نئی جہات سے جلوہ گر ہوئی ہے؟ یہ بات اردو مراثی کے ہر ثقافتی جائزے میں اہمیت کی حامل سمجھی جاتی رہی ہے، تہذیبیں، جب جغرافیائی حد بندیوں کو توڑ کر مسافرت کا عمل اختیار کرتی ہیں تو اس عمل میں سماجی لین دین کا تعلق ان کی شکل و صورت کو کیسے تبدیل کر دیتا ہے؟ اس کا بہترین نقشہ ''ہندوستان کی مشترک ثقافتی اقدار'' کے موضوع پر پروفیسر نارنگ کے خیالات کو پڑھ کر بڑی عمدگی کے ساتھ مرتب کیا جا سکتا ہے۔ شاید اسی باعث انھوں نے اپنے تمہیدی کلمات میں ہی تہذیبی رشتوں کے جدلیاتی اور پیچیدہ ہونے

کا بجا اعتراف کیا ہے۔ زیر بحث کتابوں کے موضوعاتی حوالے اپنی جگہ مگر اکیسویں صدی کے اوائل میں اس طرزِ مطالعہ کی اہمیت اور اس کا جواز آج کے عہد میں ثقافتی شناخت اور تہذیبی تشخص کا مسئلہ، دراصل مغربی تہذیب کی نام نہاد آفاقیت کے روبرو ہونے میں مضمر ہے، شاید اسی باعث انھوں نے اپنے زاویۂ نظر کی معنویت ان الفاظ میں نمایاں کی ہے:

> ''ادھر تقویت اس امر سے بھی حاصل ہوئی کہ نئی تھیوری اور مابعد جدیدیت کی پیش رفت کے بعد تہذیبی مطالعہ کو ادب شناسی میں پوری طرح مرکزیت حاصل ہوگئی ہے'' ......

اس طرح تازہ ترین ادبی نظریات اور ثقافتی رجحانات کا منظر نامہ گوپی چند نارنگ کے طرزِ مطالعہ کی اہمیت اور قدر و قیمت میں مزید اضافہ کر دیتا ہے۔

ان کی متذکرہ تصنیفات کے پس منظر میں اس بات کا اندازہ تو لگایا ہی جا سکتا ہے کہ ان کی تنقیدی تحریروں میں واضح طور پر تہذیبی سروکار کی نشاندہی کیوں کر کی جا سکتی ہے مگر ان تحریروں کے علاوہ ان کی ایسی تحریریں بھی اس سروکار کو بالواسطہ طور پر تنوع کے باوجود ایک نمایاں رجحان کی حیثیت سے ضرور ظاہر کرتی ہیں۔ ان تحریروں میں اسلوبیات، ساختیات اور مابعد جدیدیت سے متعلق مضامین اور کتابیں زیر بحث لائی جا سکتی ہیں۔ تفصیل کی گنجائش نہ ہونے کے باوجود ان تحریروں میں سے بعض کا ذکر یہاں بے محل نہ تصور کیا جائے گا۔ انھوں نے اپنے بہت اہم مضمون ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں یوں تو ہیئتی تنقید بالخصوص نئی تنقید کی بعض خامیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''نئی تنقید کا تصور لسان جامد ہے، کیوں کہ یک زمانی ہے، جب کہ اسلوبیات، زبان کے ماضی، حال، مستقبل، یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے، لیکن زیر بحث مضمون نسبتاً بعد کے زمانے میں لکھا گیا ہے، اور اس مضمون میں اسلوبیاتی مطالعے کی ان خوبیوں پر گفتگو کی گئی ہے جن کے مقابلے میں نئی تنقید کی نارسائیوں کو نشان زد کرنا آسان ہے۔ لیکن کیا یہ حقیقت نہیں کہ علم لسان سے اپنا رشتہ استوار رکھنے کے باوجود نارنگ نے تنقید کے ہیئتی مکتب فکر سے بھی استفادہ کیا ہے، اور اپنے متعدد مضامین میں استعارہ، علامت، طنز (Irony) تناؤ، قول محال،

تضاد، اساطیر اور آرکی ٹائپ کو علامتی طور پر استعمال کرنے جیسی فنی تدبیروں کی مدد سے بعض ناقابل فراموش نکات کی نشان دہی کی ہے، اس لیے ہمیں نہ سمجھنا چاہیے کہ وہ نئی تنقید کو مسترد کرنا چاہتے ہیں، بلکہ اس خط فاصل کو بھی اپنے ذہن میں رکھنا چاہیے جو اسلوبیاتی مطالعات اور نئی تنقید کے درمیان واضح طور پر قائم کیا جا سکتا ہے۔ ایسے موقعوں پر اس بات کی اہمیت دوچند ہو جاتی ہے کہ پروفیسر نارنگ اپنے ذہنی ارتقاء کے مختلف مراحل سے اس طور پر گزرتے ہیں کہ ماقبل کے رویوں کی تحدید بھی ان پر روشن ہوتی رہتی ہے اور وہ تنقیدی پرکھ کے بہتر سے بہتر اصولوں کی تلاش بھی جاری رکھتے ہیں۔ یہ گوپی چند نارنگ کے تنقیدی ذہن کا وہ ارتقا ہے جو صحیح معنوں میں معروضیت کی تلاش و جستجو کے مختلف مرحلوں کا پتا دیتا ہے۔ اسلوبیات کے سلسلے میں ان کا یہ بیان بڑی اہمیت رکھتا ہے جس میں انفرادی طور پر اسلوبیاتی شناخت کو وہ تنقید کا اہم فریضہ تصور کرتے ہیں۔

> ''اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان اسی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعہ مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں کا پتا چلایا جا سکتا ہے اور اس کی شناخت حتمی طور پر متعین کی جا سکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ باہم دگر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے۔

'ادبی تنقید اور اسلوبیات' میں پروفیسر نارنگ نے محض نظری طور پر اسلوبیاتی تجزیے سے متعلق دعوے پیش نہیں کیے ہیں بلکہ اسی عنوان سے موسوم اپنی کتاب میں میر انیس، علامہ اقبال اور میر تقی میر، کے مخصوص اور مابہ الامتیاز حرفی، نحوی اور صوتی عناصر کو بھی نشان زد کر کے دکھلایا ہے۔ اسلوبیات میر، ان کا وہ طویل مقالہ ہے جس میں مختلف ذیلی عنوانات کے تحت میر کے بارے میں قائم شدہ بہت سے تصورات بلکہ مفروضات کی منطقی اور مدلل تردید کی گئی ہے۔ اس ضمن میں میر، سودا اور غالب کے اشعار کی مدد سے مصنف نے ایسے

اعداد وشمار جمع کر دیئے ہیں جن کی مدد سے ادب کا عام قاری بھی اندازہ لگا سکتا ہے کہ سودا اور غالب کے کلام میں عمومی طور پر اسماء اور صفات میر کے مقابلے میں اتنے زیادہ ہیں کہ افعال کا وجود پس منظر میں چلا جاتا ہے جب کہ میر کے یہاں افعال کی کارکردگی زیادہ واضح ہے۔ وہ بھی بالخصوص ایسے افعال جن میں مصوتوں کی تعداد مصمتوں کے مقابلے میں نمایاں ہے، اور یہ مصوتے کس طرح میر کے شعروں کی خوش آہنگی میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں نارنگ ہمیں یہ بھی بتاتے ہیں کہ ع دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا'' والے شعر میں پورا معنویاتی نظام، دل ستم زدہ، کے رسم کے گرد گھومتا ہے۔ مگر یہاں سوال یہ ہے کہ شعر کی اس لسانیاتی اور صوتیاتی خصوصیت سے ترسیل معنی اور کیفیت بھی اثر انداز ہوتی ہے یا نہیں؟ اس کے جواب میں وہ کہتے ہیں کہ'' جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں'' اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ پروفیسر نارنگ اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ اسلوبیات ہمیں کن نتائج تک لے جاتی ہے اور کہاں سے ادبی حسن کاری کی پہچان کا مرحلہ شروع ہوتا ہے۔ اسی باعث وہ محض اسلوبیاتی نتائج پر اکتفا نہیں کرتے، وہ اپنے اسلوبیاتی تجزیے سے آگے بھی جاتے ہیں اور فنی حسن کاری کے وسائل کو کیف اور وجدان کے عمل سے بھی ہم آہنگ کر کے دکھاتے ہیں۔ انھوں نے اس ضمن میں زبانی روایت یا Oral Tradition کی بات بھی چھیڑی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے مولوی عبدالحق کا وہ بیان بھی نقل کیا ہے جس میں میر کو سہل ممتنع کا شاعر کہا گیا ہے اور اس عجز کا اعتراف بھی کیا گیا ہے کہ'' سہل ممتنع کا تجزیہ کر کے الگ الگ اس کی خوبیوں کو گنوانا ناممکن ہے''۔ مگر پروفیسر نارنگ اس قسم کا کوئی اعتراف عجز نہیں کرتے اور یہ بتاتے ہیں کہ'' اس سہل ممتنع کا اسلوبیاتی پہلو یہ ہے کہ میر کے اشعار میں حیرت انگیز طور پر عام بول چال یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہتی ہے'' وہ اس کا تجزیہ بھی کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ دو مصرعوں میں دو Nodes کا وقوع فطری ہے مگر میر کا معاملہ اس سے آگے جاتا ہے۔ وہ میر کے متعدد شعروں کو زیر بحث لا کر یقینی نتائج کی نشاندہی کرتے ہیں اور نہایت معروضی انداز میں گفتگو کا پیرایہ رکھنے والی میر کی شعری زبان کی اوپری اور زیریں سطحوں کو تمام امکانات کے

ساتھ برتنے کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ اس ضمن میں:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات   کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

کا تجزیہ کرتے ہوئے انھوں نے لسانی، اسلوبیاتی، استفہامی اور استعجابیہ، جیسے تمام پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے اور بتایا ہے کہ لہجے کے کتنے پیرایے محض چند الفاظ پر قائم اس شعر میں تلاش کیے جاسکتے ہیں اور یہ کہ بہ ظاہر گفتگو کے انداز کے پیچھے ایک جہان معنی تک کیوں کر رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔

پروفیسر نارنگ نے میر، میر انیس، سودا اور غالب جیسے کلاسیکی شاعروں کے ساتھ بالکل جدید اور ماقبل جدید شاعروں کے کلام کے اسلوبیاتی تجزیے بھی کیے ہیں۔ اسی نوع کا ایک تجزیہ ہمیں فیض کی شاعری سے متعلق ملتا ہے جس میں فیض کے معنیاتی نظام کی دریافت میں اسلوبیات سے بھی آگے کے منطقوں کو دریافت کیا گیا ہے؟ اور ساختیاتی مباحث کی روشنی میں فیض کو پڑھنے، سمجھنے اور نتائج نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن نتائج کے اعتبار سے ان کا نمائندہ ترین مضمون ''فیض کا معنیاتی نظام'' ہے، جس میں فیض کے جمالیاتی احساس کا تجزیہ کرنے کے بعد اس معنیاتی نظام کی ساختیاتی بنیادوں پر غور کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ساختیاتی اعتبار سے اردو کی شعری روایت میں اظہاری پیرایوں کی ایک یا دو سطحیں نہیں بلکہ تین خاص سطحیں ملتی ہیں۔ انھوں نے ان سطحوں کی نشاندہی کے طور پر کلاسیکی عناصر، متصوفانہ جہات اور معاصر زندگی سے متعلق احساس دلانے والے استعاراتی یا علامتی رویوں کو بعض کلیدی لفظوں کی امکانی معنویت اور وضاحت کے حوالے سے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس تنقیدی طریق کار سے بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ ادبی اور شعری متن کی لازمانی حیثیت کو کس طرح اپنے ہر مطالعے میں مرکزی اہمیت دیتے ہیں اور کیوں کر ان کا تنقیدی سروکار براہ راست یا بالواسطہ طور پر تہذیبی اور ثقافتی تناظر کی مرکزیت کو بروئے عمل لانے کی کوشش کرتا ہے۔

نئی تھیوری سے متعلق پروفیسر نارنگ کی کتاب ''ساختیات پس ساختیات'' ہو یا مابعد جدیدیت سے متعلق ان کے تازہ ترین مباحث جو ''جدیدیت سے آگے'' سے موسوم

بالکل تازہ ترین کتاب میں شامل کیے گئے ہیں، اس نوع کی تمام تحریریں ثقافتی عرصے کی اہمیت کو بھی مسلسل نشان زد کرتی ہیں اور مابعد جدید عہد میں مذہبی، نسلی، لسانی، علاقائی اور تہذیبی اکائیوں کی اہمیت و نام ونہاد آفاقیت کے تصور کے برخلاف ان ثقافتی معیارات کی نمودار ہوتی ہوئی بالادستی کو زیر بحث لاتی ہیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر اس ضمن میں پروفیسر نارنگ کی ان تنقیدی تحریروں کا بھی ذکر کیا جائے جو اردو فکشن سے متعلق ہیں۔ انھوں نے پریم چند، منٹو اور بیدی کے فن پر بعض ایسے مضامین لکھے ہیں جن سے اردو میں فکشن کی تنقید کے آداب متعین ہوئے ہیں۔ پریم چند کے کفن میں طنز یا Irony کی کارفرمائی کی نشاندہی دراصل دبی کچلی ثقافت کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے مترادف ہے، اسی طرح انتظار حسین کے یہاں ماضی کی بازیافت کا عمل ہو یا بیدی کی علامتی اور استعاراتی جڑوں کی تلاش کا، یہ تمام تنقیدی رویے کبھی ماضی اور دیومالا کے حوالے سے اور کبھی ہندو مائیتھالوجی اور اساطیر کی مدد سے دور تک تہذیب وثقافت کی بنیادوں کی بازیافت کا پتا دیتے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ گوپی چند نارنگ اردو کے ایک ایسے ہمہ جہت تنقید نگار ہیں جن کی نگاہوں سے تہذیب وثقافت کی معنویت کبھی اوجھل نہیں ہوتی۔

☆☆☆

سجاد ظہیر کے تنقیدی رویے

اردو زبان وادب کے حوالے سے ترقی پسند فکر کا سلسلہ یوں تو روس کے انقلاب کی گونج، اشتراکی فکر کے بڑھتے ہوئے اثرات 'انگارے' کی اشاعت اور ۱۹۳۵ء میں ادب اور زندگی کے موضوع پر اختر حسین رائے پوری کے غیر معمولی طور پر موثر مضمون سے شروع ہوگیا تھا۔ مگر جس سماجی اور ادبی دانشور نے ان بکھرے ہوئے تصورات اور سیال رویوں کو تنظیمی اور ادبی تحریک میں تبدیل کرنے کا کارنامہ انجام دیا وہ سجاد ظہیر تھے۔ شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ ترقی پسند فکر کی اس شیرازہ بندی کے جو اثرات اردو کے ادبی اظہار اور تخلیقی اصناف پر مرتب ہوئے اس کو کسی ایک تخلیقی طریق کار میں محدود اور محصور کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ لیکن اس طرزِ فکر کے باعث اردو کی ادبی تنقید ایک مخصوص طرح کی ضابطہ بندی سے ضرور آشنا ہوئی۔ ترقی پسند تنقید سے قبل اردو میں اگر کسی تنقیدی رویے کا سلسلہ دراز ہوتا رہا وہ اپنی اساس کے اعتبار سے الطاف حسین حالی کے ناقدانہ رویے تھے جن کا محور تو یقیناً مشرق کے ادبی اور تنقیدی تصورات تھے مگر ان تصورات کے ساتھ مغربی تنقید کے بعض اصولوں کو ہم آمیز کر کے اسے ایک طرح سے اردو شعریات کو تشکیل دینے کی ایک بڑی کوشش سے تعبیر کیا جاسکتا تھا۔ لیکن یہ تنقید بعض اعتبارات سے لازمانی تھی۔ کسی مخصوص عہد کی فکری ضروریات سے اس کا کوئی گہرا سروکار نہ تھا۔ اس وقت تک کسی مخصوص زمانے کی صورت حال اور ادبی تقاضوں کو سامنے رکھ کر

اردو تنقید کے اصول وضوابط کی تشکیل نو کی کوشش نہیں کی جا سکی تھی۔ ترقی پسند تنقید نے پہلی بار عمومی اور مطلق تنقیدی اصولوں کو معاصر صورت حال کا سیاق وسباق فراہم کرنے اور اپنے عہد میں رونما ہونے والے ادبی تقاضوں اور سوالوں کا جواب دینے کی کوشش کی۔ اور اس طرح حالی اور شبلی کے زیر اثر تشکیل شدہ تنقیدی فکر اور اس فکر کے سایے میں پروان چڑھنے والے تخلیقی ادب کو ایک مخصوص سمت میں گامزن ہونے کے مواقع میسر آئے۔ ترقی پسند تنقیدی فکر کی بنیاد ایک مخصوص نصب العین پر قائم تھی مگر اس کی مناسبت سے وہ سوالات شدت کے ساتھ زیر بحث آئے جو ادبی رویوں کی لازمانیت کو ایک مخصوص عہد اور مخصوص فکری صورت حال سے جوڑتے تھے۔

ترقی پسند تنقید کے زیر اثر جو سوالات اٹھائے گئے، ان میں ادیب کی سیاسی وسماجی وابستگی کا مسئلہ، ادیب کی انفرادیت یا اجتماعی زندگی سے اس کے رشتے کی نوعیت، ادب کو سیاسی فکر کا آلہ کار بنانے یا نہ بنانے کا معاملہ اور ماضی کے ادب کے سلسلے میں ترقی پسند تنقید کا نقطہ نظر، جیسے مسائل سرفہرست تھے۔ ان تمام مسائل کے بارے میں اظہار خیال اور بحث وتمحیص کا جو سلسلہ شروع ہوا اس میں اگر کہیں انتہا پسندی تھی تو کہیں توازن کا رویہ نمایاں تھا۔ کوئی نقاد اشتراکی فکر کی بالادستی کا طرف دار ہوکر اس حد تک موضوع اور مواد کی اولیت کا طرف دار تھا کہ شعری اور ادبی تدبیروں کو ثانوی حیثیت دے بیٹھا تھا اور کوئی ادب کی اولیت اور فنی قدروں کے معاملے میں کسی نوع کی مفاہمت کرنے کو تیار نہ تھا۔ اس موقع پر یہ نہ بھولنا چاہیے کہ کم وبیش اسی زمانے میں حلقہ ارباب ذوق کی سرگرمیوں کا آغاز ہوگیا تھا اور اس حلقے کے نمائندے ہیئت اور اسلوب کی بالادستی کے طرفدار تھے — یہاں اس تفصیل میں جانے کا موقع تو نہیں کہ کس ترقی پسند نقاد کا رویہ کیا تھا، اور کس نے انتہا پسندی کا ثبوت دیا اور کس نے اعتدال اور توازن سے کام لینے کی کوشش کی۔ تاہم متذکرہ پس منظر میں اس بات کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے کہ جس شخص نے ترقی پسند تصورات کو ایک منظم تحریک اور طاقت ور ادبی رجحان بنانے میں قائدانہ کردار ادا کیا اس کے تنقیدی رویے کیا تھے اور اس نے ادب کے ادبی تقاضوں کے ساتھ کس حد تک انصاف برتنے کی

کوشش کی؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ سجاد ظہیر نے اشتراکیت کو بطور عقیدہ قبول کیا تھا، اشتراکی نظام کی جدوجہد میں عملی شرکت کو اپنا لائحہ عمل بنایا تھا۔ اور ترقی پسند فکر کو ادبی اور فنی اظہار اور اسلوب کے ساتھ ہم آمیز کرنے کی طرف توجہ صرف کی تھی۔ مگر اس سے زیادہ اہم سوال یہ ہے کہ ادبی اقدار اور اردو کے قدیم ادبی ذخیرے کی طرف عام ترقی پسند نقادوں کے برخلاف ان کے رویے کیوں کر اعتدال و توازن سے ہم آہنگ تھے؟— اس کی ایک بڑی وجہ تو یہ ہے کہ انھوں نے صرف اشتراکی فکر اور اس اشتراکیت کے فروغ کے لیے ادب کو محض آلہ کار بنانے کا مقصد پیش نظر نہیں رکھا بلکہ وہ ترقی پسند تنقید کو بعض فکری بنیادوں پر استوار کرنا چاہتے تھے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے اپنے بیش تر مضامین میں ترقی پسند تنقید کو اس طرح نظری تناظر سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی کہ وہ مارکسی جمالیات کی تشکیل کا ایک مثالی نمونہ بن جائے۔ چنانچہ انھوں نے انسانی معاشرے میں زبان کے استعمال کی معنویت ادب اور سماج کی مشترک اقدار اور شعر و ادب کی تخلیق کے ترقی پسند نقطۂ نظر کے تعین پر خاص توجہ صرف کی۔ اس ضمن میں سجاد ظہیر نے تخلیقی عمل کے مارکسی زاویۂ نظر کو مرتب کرکے کچھ اس طرح پیش کیا، اور تخلیقی عمل کے محرکات کا سراغ لگاتے ہوئے انسانی تاریخی اور عمرانی رشتوں اور انسانی جبلت سے شعر و ادب کی تخلیق کے مخفی رابطوں کی نشاندہی کچھ اس انداز میں کرنے کی کوشش کی:

> انسان کی بحیثیت انسان، دو خصوصیتیں ہیں جو اسے دوسرے حیوانوں سے ممیز کرتی ہیں۔ پہلی تو یہ کہ وہ اوزار بنا سکا جن کے وسیلے سے اس نے قدرت کی قوتوں کو معیشت اور اپنے تحفظ کے لیے استعمال کرنا سیکھا۔ دوسری یہ کہ اوزار بنانے اور کام کرنے کے دوران میں اپنی جبلی صداؤں کو زبان کی شکل میں بدل سکا، اور اپنا مطلب اور مفہوم ادا کرنے کے لیے، اور انسانی زندگی کی بڑھتی ہوئی پیچیدگیوں کے اظہار کے لیے بامعنی الفاظ اور جملوں کا اختراع

> کر سکا..... ایسے ماحول میں انسان نے لفظوں کی طلسمی کیفیت محسوس کی۔ لفظ، جو شعور اور معنی، تخیل اور فکر کا صوتی اظہار تھے۔ اسم اعظم تھے۔ جس کے دہرانے سے اپنے ماحول اور حالات زندگی اور جہد حیات پر قدرت حاصل کرنے کے لیے نفسیاتی، ذہنی اور روحانی طور پر وہ اپنے کو زیادہ مضبوط اور طاقت ور بنا سکتا تھا..... (خطبہ، ادب اور زندگی)

ان فقروں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ لسانی اور ادبی اظہار کے محرکات و عوامل کی تلاش و جستجو میں سجاد ظہیر، کس طرح تاریخی اور ثقافتی عوامل کو نشان زد کرتے ہیں اور کیوں کر اشتراکی فکر کو ادبی فکر سے ہم رشتہ کرنے کی جدوجہد میں مصروف نظر آتے ہیں۔

انھوں نے روشنائی میں اپنی یادوں کی بازیافت کرتے ہوئے ترقی پسند تحریک سے متعلق تاریخی حقائق اور تحریکی سرگرمیوں کی واقعاتی تفصیلات کا ذکر تو کیا ہی ہے، مگر اس کے ساتھ ہی انسانی سرشت کی شناخت، ادبی اظہار کی قوت اور ماضی کے ادبی ورثے کے سلسلے میں بھی تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ ان کے رفقائے کار میں اکثریت ایسے لوگوں کی تھی جو ماضی کے ادبی ورثے کو جاگیردارانہ عہد کی باقیات یا زوال آمادہ غنائیت کہہ کر مطعون کرنے میں کسی تکلف سے کام نہیں لیا کرتے تھے۔ جب کہ اس کے برخلاف قدیم غنائی شاعری کے بارے میں سجاد ظہیر اپنے بالکل مختلف ردعمل کا اظہار کرتے ہیں۔ انھوں نے روشنائی میں اس مسئلے پر متعدد مقامات پر اپنی واضح رائے دی ہے، جس کا ایک نمونہ یہاں بھی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے؟

> یہ صحیح تھا کہ جاگیری عہد کی ایسی عاشقانہ شاعری جس کے ذریعہ سے پست ہمتی، اخلاقی ابتذال، تقدیر پرستی اور شکست خوردگی کی تلقین کی گئی تھی، ہمارے لیے ناقابل قبول تھی..... لیکن ایسی شاعری جس میں سچی محبت کی کسک ہو، جس میں انسان کی ناکامیوں اور محرومیوں کا اظہار کر کے اس کا تزکیہ نفس کیا جائے، جو ہم میں دردمندی اور پاکیزگی پیدا کرے۔ جس میں انسانی خصائل کو بہتر بنانے کی غرض سے

> افراد اور معاشرت پر تنقید ہو، جس سے ہماری زندگی کی زینت بڑھے اور انسانی جذبات میں بلندی اور لطافت پیدا ہو، ہرگز ایسی نہیں جسے رد کیا جائے، ایک ترقی پسند انقلابی کے لیے ایسی شاعری اتنی ہی ضروری اور مفید ہے جتنی کسی دوسرے مہذب انسان کے لیے۔ (روشنائی)

چوں کہ ترقی پسند تحریک کے دورِ آغاز میں دو مسائل پر خصوصی توجہ دینے کی ضرورت تھی، اور اس موقف کی وضاحت بڑی اہمیت کی حامل تھی کہ ہم اپنے پورے ادبی سرمائے کے سلسلے میں کیا نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ آئندہ جس ادب کی تخلیق ترقی پسند فکر کو مہمیز کر سکتی تھی اس کی نوعیت کیا ہو؟ اس میں مواد اور ہیئت کی ہم رشتگی کا انداز کیا ہو، اور مستقبل کے تخلیقی ادب میں وہ کون سے اسالیب ہو سکتے ہیں جو اس فکر کے عملی اظہار کے لیے زیادہ مفید اور کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ متعدد ترقی پسند نقادوں نے ماضی کے ادب کے سلسلے میں واضح طور پر منفی نقطۂ نظر اپنانے کا ثبوت دیا تھا اور جاگیرداری کے عہد کو معتوب قرار دینے کے لیے اس عہد میں تخلیق کیے گئے ادب کو بھی جاگیرداری ادب کا نام دینے کی کوشش کی تھی۔ مگر اس سلسلے میں سجاد ظہیر کے تنقیدی تصورات کو صحیح معنوں میں ترقی پسند زاویۂ نظر کا بادیپا قرار دیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے انتہا پسند نقادوں کے متوازی بہت ہی توازن واعتدال کے ساتھ ترقی پسند نقطہ نظر کی اصابت رائے کا تاثر قائم کیا۔ اس سلسلے میں انھوں نے مختلف موقعوں پر مختلف انداز میں اردو کے کلاسیکی ذخیرے کی اہمیت اور معنویت پر اصرار کیا، اور وہ ہمیشہ شدت اختیار کرنے والے رفقا کا قبلہ درست کرانے کا فریضہ انجام دیتے رہے۔ جب خواجہ احمد فاروقی کی کتاب ''مثنوی زہر عشق کا مطالعہ'' شائع ہوئی تو ہنس راج رہبر نے رئیسوں کی داستان عشق بیان کرنے والی اور جنسی لذت پرستی کی تلقین کرنے والی اس نوع کی مثنوی یا شعری تخلیق کو اہمیت دینے کی مخالفت کی، یا پھر جب راجندر سنگھ بیدی نے اپنے ایک خطبۂ صدارت میں میر کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے خاصا سخت رویہ اختیار کیا، اسے قنوطی اور فراری بتایا اور میر تقی میر جیسے کسی بھی شاعر کو بائیں بازو کے ادیبوں کے لیے بے مصرف قرار دیا، تو سجاد

ظہیر نے ان رویوں کی شدت کونشان زد کیا اوراس قسم کی انتہا پسندی سے احتراز کرنے کی تلقین کے طور پر'غلط رجحان' کے عنوان سے نہایت متوازن اور مدلل مضمون لکھا اور ان رویوں کو گمراہی سے تعبیر کرنے میں ذرا بھی تکلف سے کام نہیں لیا۔ اسی طرح جب ظ، انصاری نے اپنے ایک مضمون میں غزل کی صنف میں جاگیردارانہ تمدن کے نقوش کی نشاندہی کرتے ہوئے غزل گوئی کو فراری ادیبوں کی پناہ گاہ قرار دیا تو سجاد ظہیر نے اس کا جواب دیتے ہوئے غزل کی صنف کی معنویت کو اس طرح نمایاں کیا اور اس صنف سخن کے امتیازات پر روشنی ڈالی۔

> ''یہ حقیقت ہے کہ سعدی اور خسرو کے زمانے سے لے کر غالب تک فارسی اور اردو شاعری کی مرکزی اور بہترین شعری تخلیق غزل کی صنف میں ہوئی۔ گو اس زمانے میں مثنویاں، قصیدے، مرثیے، قطعے اور بلند پایہ مسلسل نظمیں بھی لکھی گئیں، پھر بھی شاعری نے تخیل کے جوہر لطیف کی حیثیت سے جو تابانی اور معنویت، حسن اور دلکشی صنف غزل میں پیدا کی اور اسے مقبولیت اور مرکزیت حاصل ہوئی وہ اس دور میں کسی دوسری صنف کو نہیں ہوئی۔ ۔ (ذکر حافظ)

سجاد ظہیر نے غزل کی صنف کی امتیازی صفات اور اردو اور فارسی غزل کے سرمایے سے متعلق ان خیالات کا اظہار اپنی کتاب 'ذکر حافظ' میں کیا تھا، اس لیے کہ ظ، انصاری نے غزل کے سرمایے کو حافظ کی غزل گوئی کے حوالے سے ہی ایک فراری صنف کا نام دیا تھا اور اس طرح حافظ کی شاعری کو فراریت پسندی اور عیش کوشی کا نمونہ قرار دیا تھا۔ اپنے مضمون میں ظ، انصاری نے اسی پر بس نہیں کیا بلکہ اس قسم کی شاعری میں لذت کوشی، اور داخلیت کے عناصر کی نشاندہی بھی کی تھی اور اسے دنیا کی بے ثباتی پر اصرار کرنے والی شاعری بتایا تھا۔ اپنی کتاب میں سجاد ظہیر نے غزل کی صنف کی مدافعت تو کی ہی، غزل سے متعلق مقدمہ قائم کر کے حافظ کی غزلیہ شاعری کو اپنے تہذیبی ورثے کا اعلیٰ ترین نمونہ قرار دیا اور اس ضمن میں ظ، انصاری کی شدت پسندی کی گرفت بھی کی۔ انھوں نے بڑی

وضاحت سے لکھا کہ:

''میرا خیال ہے کہ حافظ کی شاعری پر انفعالی تصوف، فراریت، داخلیت اورلذت پرستی کا الزام لگا کر اپنے تہذیبی ورثے کے اس انمول رتن کو ماضی کی ان بہت سی چیزوں کے ساتھ جو آج ہمارے لیے بے مایہ اور مضرت رساں ہیں، کوڑے کے ڈھیر پر پھینک دینے میں ظ،انصاری نے غلطی کی ہے۔(ذکر حافظ)

اس سلسلے میں حافظ کے حوالے سے ادبی تنقید کے منصب، تنقید میں دلچسپی کے عنصر کی اہمیت، سماجی پس منظر پر ضرورت سے زیادہ اصرار کرنے سے احتراز اور مجموعی طور پر تنقیدی طریق کار کے بارے میں سجاد ظہیر نے بڑی وضاحت کے ساتھ اپنے موقف کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے علاوہ اپنی بعض اور دوسری تحریروں میں بھی ادبی تنقید کو محض ترقی پسند تنقید نہ بنا کر ادبی تفہیم اور پرکھ کا وسیلہ بنانے کی طرف اپنے ساتھیوں کی توجہ مبذول کرائی ہے۔ ان کے اس نوع کے خیالات کا سب سے مربوط اظہار ان کی بیگم رضیہ سجاد ظہیر کے نام اس خط میں ہوا ہے۔ جس میں انھوں نے حافظ سے متعلق اپنی کتاب ذکر حافظ میں اختیار کیے گئے تنقیدی طریق کار کی وضاحت کی ہے اور اپنے حوالے سے ترقی پسند تنقید کی عام صورت حال پر تبصرہ کیا ہے۔

اس کتاب میں، میں نے کوشش کی ہے کہ وہ خامیاں نہ ہوں جو مجھے اکثر نقادوں کی تحریروں میں نظر آتی ہیں۔ اول تو یہ کہ تنقید میں ادب کی چاشنی ہو جسے پڑھ کر لوگوں کو حظ آئے۔ وہ محض تشریح نہ ہو بلکہ بجائے خود ایک تحریر لطیف بھی ہو۔ دوسرے یہ کہ اس میں زیر نظر شاعر کا محض سماجی پس منظر نہ ہو، جیسے فلاں شاعر جاگیری دور کے انحطاط کی پیداوار تھا، تیسری بات یہ دکھائی جائے کہ اس کے کلام میں خوبی یا تاثیر یا خرابی اور بے کیفی اور سپاٹ پن کیوں ہے؟ اس میں حسن ولطافت کے کون سے پہلو ہیں۔ چوتھے یہ کہ ماضی کے

> ادب عالیہ کا جائزہ لیتے ہوئے ٹھوس طریقے سے یہ دکھایا جائے کہ وہ کون سا حصہ اور کون سی باتیں ہیں جن کے ذریعے شاعر نے انسان کی انسانیت، اس کی تہذیب نفس اور اس کے انبساط میں اضافہ کیا ہے اور جو اب بھی ہمارے لیے قابل قدر ہے اور ہمیشہ رہے گا۔ (رضیہ سجاد ظہیر کے نام خط)

ادب میں حقیقت نگاری کا تصور ترقی پسند تحریک سے قبل سے ہی زیر بحث تھا اور حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کو بالخصوص فکشن کے حوالے سے بے حد کار آمد طریق کار تصور کیا جانے لگا تھا۔ اسی باعث حقیقت نگاری کے بہترین نمائندے کی حیثیت سے فلابیر اور فطرت نگاری کے ترجمان کی حیثیت سے ژولا کے فکشن کو ان رجحانات کا نقطۂ عروج سمجھا جاتا تھا۔ اتفاق سے کم وبیش اسی زمانے میں شاعری کو حقیقت نگاری کا وسیلہ بنانے کا مسئلہ زیر بحث آیا۔ یہی سبب تھا کہ انگریزی کی رومانی شاعری کے سلسلے میں حقیقت اور رومانیت کی بحث ابھی اپنے انجام کو بھی نہیں پہنچی تھی کہ روس میں اشتراکی ادیبوں کے لیے نری حقیقت نگاری کو بنیادی لائحہ عمل قرار دینے کی کوشش سامنے آنے لگیں۔ کم وبیش اسی زمانے میں جب ہندوستان میں ترقی پسند تحریک اپنے خدوخال کا تعین کر رہی تھی، روس میں حقیقت نگاری کی نئی تعبیروں کا سلسلہ بھی شروع کیا گیا، اور نری حقیقت نگاری کے برخلاف تنقیدی حقیقت نگاری، اشتراکی حقیقت نگاری اور انقلابی حقیقت نگاری کے تصورات پیش کیے گئے۔ گورکی نے اشتراکی ادیبوں کی کانفرنس میں اس حقیقت نگاری کو جس کے ذریعہ موجودہ صورتِ حال کو تبدیل کرنے اور کسی بہتر صورت حال کا خواب دیکھنے کا رویہ ملتا ہو، اس وقت تنقیدی اور انقلابی حقیقت نگاری کا نام دیا۔ بعد کے زمانے میں بعض اشتراکی نقادوں بالخصوص لوکاچ نے اس کی تفصیل اور تخلیقی ادب کے حوالے سے نئی تعبیریں پیش کیں۔ اردو کے ترقی پسند ادب میں طبقاتی سماج کو تبدیل کرنے اور عوامی رویوں کو ادب میں روبہ عمل لانے کی غرض سے بغاوت اور انقلاب کے تصور کو حد درجہ شدت کے ساتھ پیش کیا جا رہا تھا، سجاد ظہیر نے بھی انقلابی تصورات کو اپنی مختلف تحریروں

میں لازمی قرار دیا اور انقلابی شاعری کو اشتراکی فکر کے فروغ کے لیے ناگزیر بتلایا۔ ان کے اس نوع کے خیالات کا اندازہ ان جملوں سے سے لگایا جا سکتا ہے۔

> ہر انقلابی ادیب کے لیے یہ جان لینا ضروری ہے کہ انقلابی تحریک میں پوری طرح حصہ لیے بغیر اس کی ذہنی اور جذباتی ترقی ناممکن ہے۔ انقلابی ادب، زندگی سے علیحدہ ہو کر نہیں پنپ سکتا۔ (اردو کی جدید انقلابی شاعری)

مگر جب قاضی نذر الاسلام کی انقلابی نظموں کے تراجم کے زیر اثر ترقی پسند حلقے میں انقلاب کا تصور انتہا پسندی کا شکار ہونے لگا اور جوش ملیح آبادی کی انقلابی نظموں نے شاعری اور انقلاب کے فرق کو تقریباً معدوم کر کے رکھ دیا تو سجاد ظہیر نے انقلابی شاعری سے متعلق مبسوط مضمون لکھ کر انقلاب کے تصور کو اس طرح متوازن کرنے کی کوشش کی۔

> ہمارے نوجوان شاعروں کا انقلاب کا تصور بہت سادہ ہے۔ ان کی نظموں میں انقلاب کی کافی بھیانک تصویر ہمارے سامنے پیش کی گئی ہے۔ انقلاب کے تخریبی پہلو پر اتنا زور دیا گیا ہے اور اسے اتنا مزہ لے لے کر بیان کیا گیا ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے انقلابی شاعروں نے ایک حد تک سرمایہ داروں اور استعمار پرستوں کی کھینچی ہوئی انقلاب کی تصویر کو اپنا لیا ہے، جو وہ عوام کو انقلاب سے ڈرانے کے لیے کھینچتے رہتے ہیں۔ انقلاب کے اس خونی تصور میں رومانیت جھلکتی ہے۔ یہ ایک طرح کی ادبی دہشت گردی ہے۔ یہ ایک ذہنی اور جذباتی بلوہ ہے جو ایک درمیانی طبقے کے انقلاب پرست، نوجوان کے لیے ابتدا میں تو شاید درست ہو لیکن اشتراکی شاعر کو اس سے دور رہنا چاہیے۔ (انقلابی شاعری)

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ سجاد ظہیر، انقلابی شاعری سے موسوم اور شعریت سے محروم بعض ایسے نمونوں کے سلسلے میں جو اس دور میں ترقی پسندی کی شناخت بنتے

جارہے تھے، وہ ان کے بارے میں کیا رائے رکھتے تھے اور انھیں اپنی تحریک کے لیے کس قدر نقصان دہ تصور کرتے تھے یہ سب سے اہم سوال ہے— لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ نظری طور پر انقلاب یا سیاست کے ساتھ شاعری کے رشتے پر عام اظہار خیال میں بھی انھوں نے ہر جگہ اعتدال سے کام لیا ہے اور شعری عناصر کی بالادستی کو ہر رنگ اور ہر روپ میں قبول کیا ہے۔ ادب اور سیاست کے رشتے پر اپنی رائے دیتے ہوئے انھوں نے 'نیا ادب' میں ایک سے زیادہ بار معاصر سیاسی صورت حال اور موجودہ نظام کے خلاف غم وغصہ اور شدید جذباتیت کا جواز بھی تلاش کرنے کی کوشش کی۔ ان کے اس نوع کے خیالات کا ایک نمونہ کچھ اس طرح ہے:

> ترقی پسند شعرا اگر ایک نظام کے خلاف غصہ اور نفرت کا اظہار کرتے ہیں تو ان پر یہ الزام نہیں لگایا جاسکتا کہ وہ شاعری کے دائرے سے باہر قدم رکھتے ہیں۔ غصہ، نفرت، محبت، یہی تو وہ جذباتی مادہ ہے جس سے شاعر اپنے خیال کا مجسمہ لفظی توازن کی شکل میں تیار کرتا ہے۔ سرمایہ داری کو مٹانے کے لیے اگر وہ مزدوروں اور کسانوں کے خفتہ جذبات کو جگانے میں کامیابی حاصل کرتا ہے تو یہ اس کی شاعری کی کامیابی ہے۔ جس مقصد کے لیے اس نے جانفشانی کی وہ حاصل ہوگیا— (نیا ادب)

یہ ایک ایسا مرحلہ ہے جہاں پہنچ کر سجاد ظہیر کو اپنے موقف کی انقلابیت اور اشتراکی تصورات کو عجلت کے ساتھ روبہ عمل دیکھنے کی خواہش انہیں ادبی اقدار سے کسی قدر غافل کر دیتی ہے۔ ایسے عالم میں وہ اپنے اشتراکی جوش وخروش اور اپنے تربیت یافتہ شعری مذاق یا فنی اقدار کی حرمت کے مابین توازن قائم نہیں رکھ پاتے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بسا اوقات ان کی فکری شدت، فنی ریاضت پر غالب آجاتی ہے۔ مگر یہ فراموش نہ کرنا چاہیے کہ اس نوع کا عدم توازن ان کی تحریروں میں برائے نام ہی ملتا ہے۔ ورنہ بالعموم ان کی تحریریں اس نوع کے تضادات اور الجھنوں سے پاک ہیں، اور اکثر ان کے مرتب ذہن اور

استقامت رائے کا تاثر قائم کرتی ہیں۔ ابتدائی دور میں ترقی پسند تنقید کے لیے مقاصد کی بالادستی اور سماجی نقطہ نظر کے اظہار میں فنی قدروں کو پھلانگ کو پروپیگنڈے یا خطابت کا انداز اختیار کرلینا صائب الرائے ترقی پسند شاعروں اور ادیبوں کے لیے ایک بڑا سوالیہ نشان تھا۔ سردار جعفری نے تو متعدد بار اپنی شاعری کے حوالہ سے اپنے خطیبانہ اسلوب کا جواز بھی تلاش کرنے کی کوشش کی۔ اپنے مجموعے 'پتھر کی دیوار' کے دیباچے میں تو انھوں نے خطابت اور شاعری کی ہم آمیزی کو باقاعدہ ایک نظریے کی شکل میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ مگر جس شاعر کی شاعری کا خطیبانہ لہجہ سب سے زیادہ زیر بحث رہا وہ جوش ملیح آبادی تھے شاید اسی باعث جوش اور ان کے قبیل کے بعض اور شاعروں کے خطیبانہ لہجے کے بارے میں سجاد ظہیر نے اپنا ردعمل ظاہر کرتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ:

> واعظانہ اور خطیبانہ انداز بھی ہماری انقلابی نظموں میں کافی پایا جاتا ہے۔ یہ بھی پرانے طرز کی شاعری کا ایک ترکہ ہے۔ جس سے ہم اپنا دامن چھڑالیں تو اچھا ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ہمیں نوجوانوں پر اثر ڈالنا ہے۔ انھیں ترقی پسند طرزِ عمل کے راستے پر لے جانا ہے، ان کے جذبات کو بیدار کرنا ہے۔ لیکن فن کے ماہر جانتے ہیں کہ ناصح، وہ چاہے کتنا ہی مشفق کیوں نہ ہو، ہمیشہ ناپسند کیا جاتا ہے۔ نوجوانوں سے خطاب، طالب علموں سے خطاب، سپاہی سے خطاب، اب بند ہونا چاہیے، اگر آپ کو کچھ کہنا ہے تو آپ ملاپن چھوڑیئے۔ لوگ آپ کا بھی مذاق اڑائیں گے۔ (نیا ادب)

ایک اور جگہ سجاد ظہیر نے شاعری میں شعریت پر وعظ اور خطابت کی بالادستی کو کسی مخصوص شاعر کے حوالے کے بغیر اصولی طور پر فنی تقاضوں کے منافی بتایا ہے، انسانی ذہن پر ادب اور فن کی تاثر آفرینی کا عمدہ تجزیہ کچھ اس انداز میں پیش کیا ہے۔

> آرٹ ایک ایسا آلہ ہے جو ہمارے ذہن پر نازک طریقوں سے اثر ڈالتا ہے۔ جذبات کو بیدار کرنا، دماغ کو ہوشیار کرنا ایک مشکل کام

ہے اور بہترین اور کامیاب آرٹ وہی کہا جاسکتا ہے جو ہمارے جذبات وادراک کی سطح ہی نہیں بلکہ ان کی گہرائیوں تک اور ان کی پیچیدہ راہوں تک سے واقف ہو۔ اس لیے صرف نعرے، صرف ندا، خطاب اور پکار سے کام نہیں چل سکتا، بلکہ خطرہ یہ ہوتا ہے کہ اگر یہ چیز ضرورت سے زیادہ کی گئی یا بھونڈی طرح سے کی گئی تو سننے والے کے جذبات پر الٹا اثر پڑ سکتا ہے۔ (نیا ادب)

اس بات میں کوئی شک نہیں کہ بعض ادبی میلانات کے زیر اثر شعر وادب میں مواد کی بالادستی پر اصرار ملتا ہے اور بعض رجحانات ہیئت واسلوب کے تقدم اور اہمیت پر زور دیتے ہیں، لیکن ایسا بہت کم ہوا ہے کہ کوئی ادبی میلان صرف مواد کو یا صرف اسلوب کو تخلیقی ادب کی ضمانت قرار دے۔

ترقی پسند تحریک سے قبل مواد اور ہیئت کے تناسب کا مسئلہ اس طرح زیر بحث بھی نہیں آیا تھا۔ البتہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ نقادوں کے ردعمل میں بعد کے زمانے میں جدیدیت کے زیر اثر بعض نظریہ سازوں نے موضوع اور مواد کے مقابلے میں ہیئت واسلوب کی بالادستی پر کچھ ضرورت سے زیادہ اصرار کیا۔ مگر قدیم تنقید خواہ مغرب میں یونان سے لے کر برطانیہ تک کی ہو یا مشرق میں عربی اور سنسکرت زبانوں کی، ہمیشہ لفظ ومعنی اور ہیئت ومواد کے متوازن آمیزے کو جسم وجان کے رشتے سے تعبیر کرتی رہی۔ سجاد ظہیر نے ترقی پسندی کی شدت کے زمانے میں جب مواد کو ہی سب کچھ سمجھ لیا گیا تھا اور ہیئت کی اہمیت کو تہذیبی انحطاط کی ایک صورت قرار دیا جانے لگا تھا۔ اپنی دوٹوک رائے کا اس طرح اظہار کیا:

غالباً یہ کہنا ضروری ہے کہ مواد کی عظمت یا اہمیت، شعر کو عظیم یا اچھا بنانے کے لیے کافی نہیں ہے۔ امنِ عالم، حب وطن، اشتراکی انقلاب، ایشیا اور افریقہ کی بیداری اور دنیا کی محکوم قوموں کا جہاد، ظلم واستحصال کے خلاف انصاف کے نظام اور انسانی وقار کو قائم کرنے

کی جدوجہد، ترقی پسندوں نے ان تمام موضوعات پر لکھا ہے، لیکن
اس کا کیا سبب ہے کہ ان کی تخلیقات میں ایسی کم ہیں جو اچھی اور
قابل اعتنا قرار دی جا سکیں۔ (اردو شاعری کے چند مسئلے)

اس اجمال کی تفصیل ان کے ایک دوسرے مضمون میں ملتی ہے جس میں مواد اور ہیئت کی متناسب ہم آہنگی کو ہی اعلیٰ فن کی ضمانت قرار دینے کی کوشش کی گئی ہے:

شاعر کا پہلا کام شاعری ہے، وعظ دینا نہیں۔ اشتراکیت و انقلاب
کے اصول سمجھانا نہیں۔ اصول سمجھنے کے لیے کتابیں موجود ہیں۔
اس کے لیے ہمیں نظمیں نہیں چاہئیں۔ شاعر کا تعلق جذبات کی دنیا
سے ہے، اگر وہ اپنے تمام ساز و سامان، تمام رنگ و بو، تمام ترنم
و موسیقی کو پوری طرح کام میں نہیں لائے گا۔ اگر فن کے اعتبار سے
اس میں بھونڈا پن ہوگا۔ اگر وہ ہمارے احساسات کو لطافت کے
ساتھ بیدار کرنے میں قاصر رہے گا، تو اچھے سے اچھے خیال کا وہی
حشر ہوگا جو دانے کا بنجر زمین میں ہوتا ہے۔ (نیا ادب)

چوں کہ سجاد ظہیر نے اپنی بیش تر تحریروں میں ایک نظریہ ساز نقاد کا کردار ادا کیا اس لیے ان کی ناقدانہ قدر و قیمت کے تعین کے لیے متذکرہ نظری تنقیدی رایوں میں متوازن اور معتدل طرزِ فکر کی گونج ہر جگہ سنائی دیتی ہے۔ لیکن ترقی پسند تحریک چوں کہ ایک ادبی تحریک تھی اور سماجی اور اشتراکی تصورات کی ادبی کامیابی کا سارا دارو مدار تخلیقی ادب میں ان کی موثر اور کامیاب پیش کش پر تھا، اس لیے سجاد ظہیر نے اپنے معدودے چند مضامین میں ہی سہی، مگر متعدد تخلیقی فن پاروں کا عملی جائزہ بھی لیا ہے اور ان کی تخلیقی اور فنی کامیابی اور قدر و قیمت کا تعین کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ انھوں نے اپنے ایک اہم مضمون ''اردو شاعری کے چند مسئلے'' میں فیض کی نظم 'ملاقات' اختر الایمان کی نظم 'ایک لڑکا' اور مخدوم محی الدین کی نظم 'سناٹا' کا جس طرح تجزیہ کیا ہے اور ان کی معنویت نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے، اس نوع کی مثالیں پوری ترقی پسند تنقید میں مشکل سے تلاش کی جا سکتی ہیں۔

انھوں نے اپنے ان تجزیوں میں مختلف الفاظ کے مابین پیدا ہونے والے رشتوں، بعض الفاظ کی استعاراتی معنویت اور عدم وضاحت کے سبب مفاہیم کے امکانات کی تلاش وجستجو میں جس نوع کی نکتہ آفرینی اور جزرسی کا ثبوت فراہم کیا ہے ان سے ایک عملی نقاد کی حیثیت سے ان کی قدر و منزلت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ ان کے متذکرہ تجزیوں کے بعد بھی ان نظموں کے بہت کم ایسے عملی تجزیے ملتے ہیں جن میں اس پائے کی سخن شناسی اور فنی تدبر کا اظہار کیا گیا ہو۔

سجاد ظہیر بنیادی طور پر ایک دانش ور تھے۔ چوں کہ ان کی ذہنی نشو ونما اور تربیت میں فارسی اور اردو کے ادب عالیہ کے مطالعہ، اور فکر کے ساتھ فنی ہنر مندیوں کی روایت نے بنیادی کردار ادا کیا تھا، اس لیے وہ جہاں دانشوری کے تقاضوں سے واقف تھے، وہاں ادبی اقدار اور فنی تدابیر کی قدر و قیمت کا بھی شعور رکھتے تھے۔ جذباتی انداز فکر سے احتراز اور ادعائیت آمیز لب ولہجے سے اجتناب کا انداز ان کی بیش تر تحریروں میں نمایاں ہے۔ ایک دانشور کی حیثیت سے انھوں نے ترقی پسند تحریک کی فکری بنیادیں مہیا کرنے کی کوشش کی اور اپنی تنقید میں تنقید کی نظری اساس کو اس توازن کے ساتھ قائم کیا کہ وہ صحیح معنوں میں مارکسی اور اشتراکی جمالیات کی تشکیل میں تبدیل ہو جائے۔ جہاں تک ان کی ان تنقیدی تحریروں کا سوال ہے جن کو عملی اور اطلاقی تنقید کے خانے میں رکھا جا سکتا ہے۔ ان میں انھوں نے یقیناً اپنے تحریکی مقاصد سے صرف نظر نہیں کیا مگر ادب پاروں کے تحلیل و تجزیہ میں امکانی معنویت اور ایک سے زیادہ مفہوم کی گنجائش کو ہمیشہ بہ نظر استحسان دیکھا۔ اپنے نقاد رفقا کی تحریروں کی یبوست اور حد سے بڑی قطعیت اور ادعائیت کے بارے میں کبھی انھوں نے اچھی رائے کا اظہار نہیں کیا۔ وہ فکری اور فنی نظام کے تقاضوں میں تفریق کرنے کی نہ صرف اہلیت رکھتے تھے بلکہ اس ضمن میں اپنی دوٹوک رائے دینے میں کبھی تکلف سے کام نہ لیتے تھے۔ ان معروضات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اگر ترقی پسند تنقید نے ان کی تحریروں کو مثالی نمونہ بنایا ہوتا تو اس کا دائرۂ کار سکڑنے کے بجائے مزید وسیع ہو سکتا تھا۔

☆☆☆

سردار جعفری کے تنقیدی رویے

ادبی تنقید، اگر تخلیقی سرگرمیوں کے برخلاف ایک خاص شعبۂ علم یا سائنس ہے تو اس کے اصول اور معیار کو بھی تخلیقی اظہار کے مقابلے میں واضح طور پر غیر شخصی اور معروضی ہونا چاہیے۔ یوں تو ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں جو تنقید کو تاثر یا راست ردعمل کا نعم البدل تصور کرتے ہیں، مگر وہ بھی اپنے ردعمل کو بحیثیت ناقد معروضیت کے التباس کے ساتھ ہی پیش کرنے میں اپنی عافیت محسوس کرتے ہیں۔ تاہم جب کوئی ایسا تخلیق کار بھی تنقیدی سرگرمیوں میں مصروف ہو جو بنیادی طور پر ایک شاعر کی حیثیت سے اپنی شناخت متعین کرا چکا ہو تو اس کی تنقید سے اپنے تخلیقی رویوں کا جواز فراہم کرنے کا اندیشہ بہر حال لاحق رہتا ہے۔ علی سردار جعفری نہ صرف یہ کہ ایک ممتاز صاحبِ اسلوب شاعر ہیں بلکہ انہوں نے اپنے شاعرانہ اسلوب کے ذریعہ ترقی پسند اصول و نظریات کی عملی تصویریں پیش کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ ان کو کسب فیض کے لیے جو شعری سرمایہ ملا تھا وہ میر انیس، اقبال اور جوش کے اسالیب کا سرمایہ تھا۔ چنانچہ ان کے شاعری کا اسلوب عوامی یا عام فہم بننے کی کوشش میں مصروف نظر آنے کے باوجود ان کے اپنے آئیڈیل شعراء کے غیر عوامی ڈکشن سے قریب اور بڑی حد تک متاثر معلوم ہوتا ہے۔ سردار جعفری کے تنقیدی رویوں کو سمجھنے کی خاطر اس تمہید کی ضرورت اس لیے ناگزیر ہے کہ ان کی تنقیدی تحریروں پر اپنے شاعرانہ کردار کی توثیق اور اپنی شاعری کی خوبیوں اور خامیوں کے لیے جواز فراہم کرنے کا الزام

بالعموم عائد کیا گیا ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ سردار جعفری کے تنقیدی مزعومات سے ان کے اپنے شعری اسلوب کے ہم آہنگ ہونے کا تاثر قائم ہوتا ہے، مگر ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کی تنقید کا آئیڈیل محض ان کی اپنی شاعری رہی ہو۔ سردار جعفری کی ذہنی نشو ونما میں اردو کی قدیم ادبی روایت، کلاسیکی اقدار اور ان کے رچاؤ کا عمل دخل بہت نمایاں ہے، جب کہ وہ ابتدائی زمانے کی تنقید میں پرانی معاشرتی اقدار کو جاگیردارانہ اقدار، اور ماضی کی ادبی روایت کے فرسودہ اقدار پر مبنی روایت قرار دیتے نظر آتے ہیں۔اس لیے ان تضادات کو حل کیے بغیر نہ تو ان کے تنقیدی رویوں کو سمجھنا آسان ہے اور نہ ان کی تنقید کے مضمرات تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔

سردار جعفری نے اپنے ادبی سفر کا آغاز شاعری کے ساتھ بعض تنقیدی مضامین سے کیا تھا، جن کی منظم اور مربوط شکل ان کی کتاب ترقی پسند ادب، میں سامنے آئی۔ ترقی پسند تحریک کے ابتدائی برسوں میں تحریک سے وابستہ افراد کی جذباتی وابستگی، ہر تحریک یا رجحان کی ابتداء سے وابستہ شدت اور جذباتیت کی طرح فطری اور ناگزیر معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ صورت حال اس وقت زیادہ پیچیدہ ہوجاتی ہے جب معاملہ کسی ایسی ادبی تحریک کا ہو جس کے کچھ سیاسی مضمرات بھی رہے ہوں۔ پھر یہ کہ اگر ایسی تحریک کے کسی عام اور غیر منطقی مقلد کے بجائے سردار جعفری جیسے پختہ کار شاعر اور نظریہ ساز نقاد کی کارکردگی زیر بحث ہو تو اسے سرسری رائے زنی سے بنایا نہیں جاسکتا۔اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ سردار جعفری کو ان کے تنقیدی رویوں کے ارتقا کے سیاق وسباق میں دیکھا جائے اور کسی ایک کتاب یا ایک زمانے کی تحریروں پر اکتفا کر کے جلد بازی میں رائے قائم کرنے کے بجائے ان کی تنقیدی فکر کی تبدیلیوں پر بھی نظر رکھی جائے۔

سردار جعفری کی تنقیدی تحریروں کو بڑی آسانی سے دو ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، پہلا دور ترقی پسند تحریک کی ابتداء اور اس کے بعد بیس پچیس برسوں کا احاطہ کرتا ہے، جب کہ دوسرے دور میں ان کی ان تنقیدی تحریروں کو شمار کرنا چاہیے جو ترقی پسند تحریک، کی اشاعت دوئم (۱۹۵۷) کے بعد یعنی چھٹی دہائی کے آغاز سے ماضی قریب تک کی

تقریباً چار دہائیوں پر مشتمل ہیں۔اس دور میں پیغمبران سخن اور اقبال شناسی، میں شامل تحریریں اور اردو اور انگریزی میں شائع شدہ تنقیدی مضامین کے علاوہ اس لکچر کو بھی اہمیت حاصل ہے جو انہوں نے ترقی پسند تحریک کی نصف صدی، کے عنوان سے دیا تھا اور بعد میں اسے کتابی صورت میں شائع کیا۔ادوار کی تقسیم کا سب سے بڑا منطقی جواز تو یہ ہے کہ اگر ہم ترقی پسند ادب،اور ترقی پسند تحریک کی نصف صدی، یعنی ایک ہی موضوع پر ان کی دو اہم کتابوں کا موازنہ کریں تو دونوں کے درمیان تنقیدی رویے کا نمایاں فرق محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ انہوں نے تحریک کی نصف صدی کا جائزہ لیتے ہوئے ترقی پسند ادب، میں پیش کیے جانے والے خود اپنے تصورات اور تعصبات کی اگر کوئی خاص تردید نہیں کی تو ان کی توثیق بھی کرنے کی کوشش نہیں کی۔اس سے واضح طور پر اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف کے اندر اس اعترافی جرأت کی کمی ہے جو کسی شخص کو اپنے ذہنی ارتقا یا تفسیر پذیر فکری تبدیلیوں کے مختلف پڑاؤ کو نشان زد کرنے کا حوصلہ بخشتی ہے۔اگر اس نوع کی تبدیلی کا مشاہدہ کرنا ہو تو اس کے لیے آل احمد سرور کے فکری ارتقا سے اور اعتراف کی جرأت دیکھنی ہو تو محمد حسن عسکری کی تنقیدی فکر کی تبدیلی سے رجوع کرنا چاہئے۔تاہم یہ بات بھی کم اہم نہیں کہ سردار جعفری نے اپنی تحریک کی نصف صدی کا جائزہ لیتے ہوئے اپنے پرانے تنقیدی تحفظات پر اصرار کرنے کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی ہے۔اس سے صاف پتہ چلتا ہے کہ اپنی تنقید نگاری کے دوسرے دور میں وہ ادب کو نسبتاً زیادہ وسیع سیاق وسباق میں دیکھنے کی طرف مائل ہیں اور ادبی اسالیب کے متعین سانچوں اور نوآبادیاتی طرز کی روایت کی تنسیخ پر مبنی تصورات کے دائرے سے باہر نکل آئے ہیں۔

سردار جعفری نے اپنی کتاب میں ترقی پسند جمالیات کی شیرازہ بندی کا جو فریضہ انجام دیا تھا وہ بالعموم کرسٹوفر کاڈول اور لوکاچ کے تصورات سے استفادے پر مبنی تھا اور جس کی منتشر شکلیں اردو میں اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر، اختر انصاری، مجنوں گورکھپوری، اور سید احتشام حسین کی تحریروں میں تلاش کی جاسکتی تھیں۔مگر جعفری کا یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں کہ انہوں نے ادب کی ماہیت، جمالیات، افادیت سے اس کے تعلق

شعروادب کے عوامی سروکار، براہ راست یا بالواسطہ اظہار، اور ادیب کی وابستگی یا عدم وابستگی جیسے مسائل کو بنیاد بنا کر ترقی پسند شعروادب کے لیے منظم، مربوط اور مدلل انداز میں ایک نوع کی شعریات کو مرتب کرنے کی اہم ذمہ داری نباہی ۔لیکن جس طرح یہ بات واضح ہے کہ ترقی پسند شعریات کو مرتب کرنے کی کوشش کسی معمولی ذمہ داری سے عہدہ براہونا نہ تھی اسی طرح اس جمالیات سے جن ادبی اور تخلیقی اقتدار کی نفی ہوتی تھی ان کے رمز شناسوں کا ہدف ملامت بنا بھی ایک فطری ردعمل سے دوچار ہونے کے مترادف تھا۔اس سلسلے میں سردار جعفری نے اپنے آپ کو کبھی نقاد کے منصب پر فائز نہیں بتایا اور نہایت انکسار کے ساتھ ایک قاری یا ادبی منظر نامے میں شریک ادیب اور شاعر کی حیثیت سے اپنے نقطۂ نظر کو مرتب کرنے کی طرف توجہ مبذول رکھی ۔انہوں نے اپنی پہلی تنقیدی کتاب میں یہ بات واضح کی کہ:

> حقیقتاً میں نے نقاد کے فرائض انجام نہیں دیے ہیں۔کیوں کہ مجھے نقاد ہونے کا دعویٰ نہیں ہے۔میں نے خود ایک ادیب اور شاعر کی حیثیت سے اس تحریک کے بارے میں جو کچھ محسوس کیا ہے، جو مجھے سب سے زیادہ عزیز ہے اور جس سے میرا شروع سے قریبی تعلق رہا ہے اسے کاغذ پر منتقل کر دیا ہے۔

اسی طرح بہت بعد کے زمانے میں انہوں نے پیغمبرانِ سخن کے دیباچے میں بھی اس بات کا اعادہ کیا کہ:

> میں اپنے آپ کو نقادوں کی صف میں شمار نہیں کرتا، اور میں نے پیشہ ور نقادوں کا سا رویہ بھی نہیں اختیار کیا ہے۔میرے لیے کبیر، میر اور غالب کی شاعرانہ دنیا کی بازیافت خود میری شعر گوئی کے لیے ضروری ہے۔

مختلف ادوار کے ان بیانات سے سردار جعفری کا موقف بالکل واضح ہے، لیکن ان وضاحتوں کے باوجود اردو کی ادبی تاریخ ان کی شاعری کے ساتھ شاعری کا اور تنقید

کے ساتھ خود مکتفی تنقید کا ہی برتاؤ کرے گی۔ یہ بات درست ہے کہ معاصر ادبی منظر نامے میں شریک ادیب کو اس کے شخصی حوالوں کے بغیر سمجھنے کی روایت اردو میں ہنوز رائج نہیں ہو سکی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ سردار جعفری کی تنقید کو جن بعض نقادوں نے موضوع بحث بنایا ہے انہوں نے بالعموم ان کی شخصیت کے سرد کار اور شاعرانہ حیثیت کو اپنی نظروں سے اوجھل نہیں ہونے دیا تاہم اس صورت حال کے باوجود اس بات کی کوشش تو کی ہی جا سکتی ہے کہ ان کی تنقید نگاری کے دو واضح رویوں کے فرق کو سمجھا جائے اور اسی تناظر میں تنقید نگاری میں ان کی کارکردگی کا تعین کیا جائے۔

سردار جعفری کے پہلے دور کی تقریباً تمام تنقیدی تحریریں ترقی پسند ادب، میں شامل تصورات کا واضح عکس معلوم ہوتی ہیں۔ اس لیے ان تحریروں میں ان کا ناقدانہ کردار انفرادی ہونے سے کہیں زیادہ تحریک کی مدافعت یا وکالت کا تنظیمی انداز لیے ہوئے ہے۔ شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ جب تنقید دفاع یا وکالت کا فریضہ انجام دیتی ہے تو اس کو سب سے پہلے معروضیت اور غیر جانبداری سے دست بردار ہونا پڑتا ہے، چنانچہ ان کی دور اول کی تنقیدی تحریروں میں کچھ ایسا ہی ہوا ہے۔ انہوں نے انفرادی انداز میں تعین قدر کرنے کے بجائے اپنی تنقید میں اجتماعی اور سماجی قدروں پر زور دیا، پرانی شعری، حتیٰ کہ اخلاقی اقدار کو سامنتی اقدار سے تعبیر کیا، ادب کی ماہیت کو اس کی افادیت پر قربان کیا اور اپنے ادبی سرمایے کے بارے میں جانب دارانہ تنظیمی نوعیت کے فیصلے صادر کیے، اور اس ضمن میں ان کا عام رویہ پرانے اسالیب پر تنقید اور نئے اسالیب کی تلقین کا رہا۔ مگر تضاد کی صورت وہاں نمایاں ہوتی ہے کہ جب وہ اس عمومی رویے کے باوجود ابتدائی تحریروں میں نئی ہیئتی تبدیلی اور تجربے کو بھی ہدف تنقید بناتے ہیں۔ انھوں نے نظم کی آزاد ہیئت یا بلینک ورس کو اردو ادب کے دامن پر بدنما دھبہ قرار دیا تھا۔ لیکن ترقی پسند ادب، میں ان کے یہاں اس نوع کی شدت اور جذباتیت میں قدرے کمی آئی اور انھوں نے اپنی کتاب میں ہیئت یا صنف کے معاملے میں اس طرح کی انتہاپسندی کا ثبوت تو کم دیا مگر اردو کے ادبی سرمایے میں موجود اجتماعی اور بنیادی رویوں کو ہدف ملامت بنانے

سے بعض نہ آئے۔ حالاں کہ اگر انھوں نے ترقی پسند جمالیات کی ضابطہ بندی کے دوران اردو کی روایتی اور بیانیہ اصناف سخن مثلاً مثنوی، مرثیہ، واسوخت اور شہر آشوب کو بھی نظیر بنا کر پیش کیا ہوتا تو کسی طرح کا منفی رویہ اختیار کیے بغیر وہ ترقی پسند جمالیات کی تشکیل زیادہ مستحکم بنیادوں پر کر سکتے تھے۔ سردار جعفری، ادب کی ماہیت کا تعین کیوں کر کرتے ہیں اور ترقی پسند شعریات کے لازمی عناصر کن چیزوں کو شمار کرتے ہیں؟ اس کا ایک خاکہ مندرجہ ذیل بیانات سے مرتب کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ ''مرے نقطۂ نگاہ کی بنیاد یہ ہے کہ وہ کسی داخلی تعصب کے بجائے مادی، تاریخی اور عمرانی حقائق پر مبنی ہے''

۲۔ جو لوگ جمالیاتی ذوق کو وجدانی، داخلی اور بالکل انفرادی سمجھتے ہیں وہ خیال پرستی، تصوریت، عینیت اور ماورائیت کے مرتکب ہوتے ہیں اور شعوری یا غیر شعوری طور سے رجعت پرستی کے لیے راستے کھولتے ہیں۔ جن کے پیچ و خم بظاہر کتنے ہی حسین کیوں نہ ہوں بہر حال ہوتے ہیں خطرناک۔

۳۔ ہر دور کا عظیم ادب وہی ہے جس میں عوامی سچائی اور عوامی قدریں ہیں۔

۴۔ آج ترقی پسند ادیبوں کے سامنے بنیادی سوال عوامی ادب کی تخلیق کا سوال ہے۔ دنیا کا بہترین ادب ہمیشہ عوامی رہا ہے۔ عوامی قدروں کے بغیر ادب کی تخلیق نہیں ہو سکتی۔

۵۔ اگر تجزیہ کیا جائے تو آخر میں ہر حسین چیز انسان کے مفاد سے وابستہ نظر آئے گی۔ جو چیز مفید نہیں وہ حسین نہیں ہو سکتی۔

۶۔ اردو کی پرانی غزل جو اپنا رشتہ عوام سے نہیں جوڑ سکی اس کے بھی شاہ کار اپنے عہد کی ایک دل دوز تنقید ہیں، خواہ ان کے لئے میں میر کا سوز و گداز، تڑپ اور ٹیس ہو، خواہ غالب کا نشاط

انگیز حزن و ملال۔

ان بیانات میں سردار جعفری ایک آزاد قاری یا تنقید نگار کے بجائے ایک مخصوص تنظیم کے ترجمان اور مبلغ نظر آتے ہیں۔ان کے بیانات سے بسا اوقات خود ان کے اپنے بعض شعری طریق کار کی نفی ہوتی ہے اور اس شعری سرمایہ پر بھی تنسیخ کھینچنے کا انداز ملتا ہے جس سرمایے کے زیر اثر انہوں نے خود بھی اپنے اسلوب اور ڈکشن کو متعین کیا تھا۔ جہاں تک جمالیات کے معاملے میں افادیت پر اصرار کا سوال ہے تو انسان کی سرشت میں احساس جمال، جذباتی اور حسی ضرورتیں، حد سے بڑھی ہوئی مادیت اور افادیت سے اکتاہٹ اور تمام ظاہری وسائلِ زندگی کی فراہمی کے باوجود وجدانی، روحانی اور مابعد الطبعیاتی رویوں کی طرف میلان، جیسے مخفی رجحانات نے جمالیات اور افادیت کے رشتے کو انسانی تاریخ میں بار بار مشتبہ اور بے معنی ثابت کیا ہے۔اور جہاں تک عوامی ادب کی تخلیق کا فریضہ ہے تو یہ معاملہ کچھ اس قدر اضافی نوعیت رکھتا ہے کہ تہہ داری، دوررس، جامع اور معنوی امکانات کی حامل شاعری کے مقابلے میں نسبتاً کم تہہ دار اور کم جامع، اور پھر اس کے بعد اکہری اور سپاٹ شاعری کو زیادہ عوامی قرار دیا جا سکتا ہے۔اس معیار کو اگر جعفری صاحب خود اپنی بعد کی تنقیدی تحریروں میں اپناتے تو نہ وہ میر اور غالب کی تحسین کر سکتے تھے اور نہ اقبال کی۔

یوں تو سردار جعفری نے ترقی پسند ادب، کے پیش لفظ میں لکھا تھا کہ:

> میری کتاب کا موضوع صرف نظریاتی مباحث اور ترقی پسند تحریک کے محرکات اور رجحانات تک محدود ہے۔اس لیے بیشتر ادیبوں اور ان کی تخلیقات کا ذکر صرف حوالوں اور مثالوں کی شکل میں آیا ہے۔

لیکن جب وہ ادیبوں اور شاعروں کا انفرادی جائزہ لیتے ہیں تو ان کی رائے تجزیاتی سے زیادہ مفتیانہ اور ضمنی سے زیادہ بنیادی نوعیت اختیار کر لیتی ہے ۔ترقی پسند ادب میں راشد، اختر الایمان، حتیٰ کہ فیض اور مخدوم پر جس طرح کے اعتراضات کیے گئے ہیں یا منٹو اور عصمت چغتائی کے بارے میں جس طرح کی رائے کا اظہار کیا گیا ہے، ان کو خود ترقی پسند حلقوں میں قبول نہیں کیا جا سکا۔اور ان ادیبوں اور شاعروں کی فنی اور جمالیاتی

قدروں نے اس طرح کی کسی رائے کو رائج ہونے کا موقع نہیں دیا۔ جہاں تک فیض اور مخدوم پر اعتراضات کا سوال ہے تو اس ضمن میں شعر کی بنیادی ماہیت سے ان کی چشم پوشی کا اندازہ غیر ترقی پسند ادیبوں کے ساتھ بعض ترقی پسند نقادوں نے بھی لگایا ہے۔ فیض کی نظم صبح آزادی پر انہوں نے لکھا تھا کہ:

> فیض نے 'صبح آزادی' میں استعاروں کے کچھ ایسے پردے ڈال دیے ہیں جن کے پیچھے پتہ نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے۔ اس کا پہلا شعر ہے۔ یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر/ وہ انتظار تھا جس کا وہ یہ سحر تو نہیں۔ اور آخری مصرع ہے۔۔ چلے چلو کے وہ منزل ابھی نہیں آئی۔ لیکن یہ بات تو مسلم لیگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس نظم میں داغ داغ اجالا ہے، شب گزیدہ سحر ہے، حسینان نور کا دامن ہے، فضا کا دشت ہے، تاروں کی آخری منزل ہے، پکارتی ہوئی باہیں اور بلاتے ہوئے بدن ہیں۔ یہ سب کچھ ہے، لیکن نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی، غلامی کا دور اور اس کا مداوا۔ ایسی نظم ایک غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے۔ اگر ہمیں فیض کی ترقی پسندی کا علم نہ ہو تو ہم اس نظم کا کوئی مفہوم نہیں نکال سکتے۔ یہ شاعری کی سماجی مقصد سے انکار اور ہیئت پرستی کا نتیجہ ہے۔ (ترقی پسند شاعری کے بنیادی عناصر) (شاہراہ)

عوامی ادب اور عوامی انقلاب کا یہ مطالبہ فیض ہی کیا خود سردار جعفری کی متعدد نظموں میں، مثلاً میرا سفر، تخلیق کا کرب، اور شاعر وغیرہ کے لیے درست نہیں معلوم ہوتا۔ فیض کی فنی ہنر مندی، ڈکشن کی تہہ داری اور استعاراتی جہات نے جس طرح اردو کے جدید نظم گو شعراء میں ان کو ممتاز اور سر برآوردہ بنا دیا ہے، اس کی وجہ سوائے اس کے اور نہیں کہ انہوں نے سردار جعفری کی ہدایات اور ان جیسے انتہا پسند ادیبوں کی ضابطہ بندی کو ہمیشہ نا قابل اعتنا تصور کیا۔ اگر سردار جعفری کو فیض کے یہاں غلامی کے احساس اور اس کے مداوا ہی کی

تلاش تھی تو انہیں راشد کی نظم انتقام، یا سماجی اور انسانی معاملات و مسائل سے گہرا سروکار رکھنے والی دوسری نظموں کو مسترد کرنے کے بجائے ترقی پسندی کا نمونہ قرار دینا چاہیے تھا۔ ویسے اکہرے پن پر مبنی اس قسم کے تنقیدی بیانات پر اگر ہم ایک اور عالی ترقی پسند نقاد ممتاز حسین کی رائے ملاحظہ کرلیں جو انہوں نے اقبال اور مخدوم کے بارے میں دی تھی تو اس سے سردار جعفری کے اس رویے کی تردید بھی ہو جاتی ہے اور ترقی پسند تنقید میں ردو قبول کی صورت حال کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے:۔

مخدوم کی نظم انقلاب کا یہ بند دیکھیے:

اے جان، نغمہ جہاں سوگوار کب سے ہے
ترے لیے یہ زمیں بے قرار کب سے ہے
ہجوم شوق سر رہ گذار کب سے ہے
گذر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے

میرا خیال ہے کہ مخدوم کے اس بند کو مسیح موعود کا انتظار شوق سمجھ کر کوئی بھی مسلمان پڑھ سکتا ہے۔ لیکن اس سے اس بند کے حسن میں کمی واقع نہیں ہوتی۔ میں خود علامہ اقبال کے مختلف اشعار کو استعمال کرتا ہوں، حالانکہ جس شعور اور اغراض کے ماتحت انھوں نے اشعار لکھے ہیں وہ میرے شعور اور اغراض سے مختلف ہیں۔ شعر میں اگر اتنی ہمہ گیری اور آفاقیت ہو کہ انسان کی اکثریت کی زبان پر چڑھ جائے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ اس سے ہماری طبقات بندی پر حرف آتا ہے (صوت و معنی، ممتاز حسین، شاہراہ)

ترقی پسند ادب میں سردار جعفری نے غزل کی صنف اور غزل کے ذریعہ سامنے آنے والی روایتی اقدار کو متعدد مقامات پر اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ مگر وہ غزل کی صنف کو اپنے ذوق وشعور کے ذریعہ سمجھنے کے بجائے غزل کے بعض نقادوں کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

آج بھی غزل کی مخالفت میں بعض غیر ترقی پسند حضرات شامل ہیں جن میں ترقی پسند ادب کے ایک بہت بڑے مخالف کلیم الدین احمد صاحب پیش پیش ہیں، جنہوں نے غزل کو نیم وحشی صنف سخن کہہ کر مردود قرار دے دیا۔ اس لیے اس کا سارا الزام صرف ترقی پسندوں کے سر تھوپنا صحیح نہیں ہے۔ غزل میں ایسے عناصر موجود تھے اور اب بھی ہیں جن کی شدت سے مخالفت کی ضرورت تھی اور ہے۔ یہاں یہ بتا دینا مناسب ہوگا کہ جس بنیاد پر ترقی پسند ادیبوں نے غزل کی مخالفت کی تھی وہ وہی ہے جسے ڈاکٹر یوسف حسین خاں صاحب نے اپنی کتاب میں غزل کا طرۂ امتیاز قرار دیا ہے"۔

اس بیان میں وہ ایک طرف کلیم الدین احمد کو اپنی تائید میں پیش کرتے ہیں جن کی نظر میں ان کی کتاب مارکسی رنگ کے مستعار خیالات کی بنیاد پر لکھی ہوئی غیر ہضم شدہ خیالات کی لمبی ڈکار کے مترادف ہے، اسی طرح غزل پر اعتراض کرتے ہوئے انھوں نے یوسف حسین خاں کے اس تجزیے کو بنیاد بنایا ہے جس میں انہوں نے صرف دروں بینی اور داخلیت کو غزل کی شناخت قرار دیا ہے۔ چونکہ یوسف حسین خاں کا تجزیہ ناقص، اکہرا اور غزل کی روایت کی پوری تفہیم سے عاری ہے اس لیے جعفری صاحب کی یہ بنیاد بھی غزل کی غلط تعبیر کی تردید بن جاتی ہے، جس کے لیے وہ کہتے ہیں کہ "غزل کو زندہ رکھنے اور آگے بڑھانے کے لیے اس فلسفہ کی مخالفت ضروری ہے"۔ اگر آپ غزل پر تنقید کے اس رویے کو تاریخ میں پیچھے کی طرف لے جایئے تو اندازہ ہوگا کہ یہ وہی منطق ہے جس کے سہارے کرنل ہالرائڈ اور ان کے زیر اثر محمد حسین آزاد نے غزل کی صنف کو از کار رفتہ قرار دیا تھا۔ اسی نوآبادیاتی فکر کا سلسلہ سردار جعفری تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے جو بظاہر جاگیردارانہ اقدار کے مخالف ہیں۔ لیکن ان کو یہ اندازہ نہیں کہ اس نوآبادیاتی طریق کار کے ذریعہ دراصل اردو کی قدیم ادبی اقدار اور پرانے سرمایے کو بے وقعت ثابت کرنے کا ایجنڈا بھی رو بہ عمل آتا ہے۔ اس لیے یہ سارا انداز نقد دراصل اس ورثے کو جو عوامی،

اجتماعی اور کلاسیکی شعور کا زائیدہ تھا، اسے عوامی ادب کے نام پر مطعون قرار دینے کی طرف مائل نظر آتا ہے۔

ترقی پسند ادب، کے ساتھ سردار جعفری کی تنقید نگاری کا ایک دور ختم ہوتا ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے ان کے جن تنقیدی افکار پر سخت تنقید کی ہے اور ان افکار کو ان کی ذہنی اور فکری سوانح عمری قرار دیا ہے، ان کا تعلق بھی ترقی پسند ادب، میں شامل بیانات اور اسی زمانے میں شائع شدہ مضامین میں سامنے آنے والے تنقیدی رویوں سے ہے۔ مگر سردار جعفری کے پرانے فیصلوں سے انحراف اور بدلی ہوئی صورت حال میں تنقید نگار کی حیثیت سے اپنے جواز کی صورتیں صحیح معنوں میں ان کی دو کتابوں پیغمبران سخن' اور اقبال شناسی' میں نظر آتی ہیں۔ ان تحریروں میں مصنف کا زاویہ نظر نسبتاً لچک دار، قدرے معروضی اور ادبی اقدار سے ہم آہنگ ہے۔ پیغمبران سخن' دراصل کبیر، میر اور غالب کے انتخابات کے تنقیدی مقدمات پر مشتمل ہے' جن میں ان تینوں شاعروں کو ہندوستانی سماج کی مخصوص صورت حال اور ادبی روایت کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ وہی تصوف، جو سردار جعفری کی پرانی تحریروں میں جاگیردارانہ معاشرے کی فرسودہ اقدار اور مابعد الطبعیاتی حوالوں کے باعث وجدان اور دروں بینی کا زائیدہ نظر آتا تھا، ان شعراء کے حوالے سے عوامی اقدار کی بنیاد بن جاتا ہے۔ مزید یہ کہ تصوف کا عوامی پہلو بعض مذہبی حوالوں سے بھی زیر بحث آتا ہے۔ اس کتاب میں کبیر، کو بھگتی تحریک کا نمائندہ قرار دیتے اور انسان دوستی یا ہمہ گیر عوامی اپیل کے باعث اسلامی تصوف سے قریب دکھایا گیا ہے۔ کبیر کی شاعری کے اس تجزیے میں بھگتی، ویدانت اور متصوفانہ فکر کے یکساں سرچشموں کا سراغ لگاتے ہوئے انھوں نے کبیر کا موازنہ جلال الدین رومی اور دوسرے صوفی شعراء کے افکار سے علمی اور تحقیقی بنیادوں پر کیا ہے۔ ترقی پسند ادب، میں انہوں نے ''تصوف کو بے وقت کی راگنی قرار دیا تھا، اور ان کا خیال تھا کہ تصوف میں عوامی بھلائی کا کوئی تصور نہیں ملتا''۔ مگر جب وہ کبیر یا میر کے حوالے سے تصوف اور بھگتی پر گفتگو کرتے ہیں تو ان کو تصوف، قرون وسطیٰ کی ایک اہم اور ہمہ گیر تحریک نظر آتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ'' جدید

عہد کی سیاسی، انقلابی تحریکوں کو قرون وسطیٰ کی انقلابی فکر سے رشتہ جوڑنا چاہیے۔اس منزل میں صوفیوں اور بھگتوں کی روایتوں کے ساتھ کبیر، میر اور غالب ہمارے لیے اہم ہیں"۔

سردار جعفری کی اس فکری تبدیلی سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو شاعری کی روایت کے تئیں ان کے رویے میں وسعت پیدا ہوئی ہے۔ایسا لگتا ہے کہ بعد کے برسوں میں انھوں نے اردو کی ادبی روایت کے بنیادی عناصر کے مابین ان مخفی رشتوں کو سراغ لگالیا ہے جن کی تفہیم کے بغیر ان کی پرانی تحریروں میں یک رخاپن پیدا ہوگیا تھا۔

ویسے تو کبیر، میر اور غالب کے تنقیدی جائزے میں سردار جعفری نے ان شعراء کے تخلیقی محرکات کی بھی نشاندہی بڑی خوبی سے کی ہے اور ان کے اشعار کا جگہ جگہ تجزیہ کرکے ڈکشن، اسلوب، لہجہ اور موضوع کو ماہرانہ عملی تنقید سے گزارا ہے، مگر میر کے مطالعے میں انہوں نے خصوصیت کے ساتھ نقد میر کی اُس ٹائپ کو بھی مسترد کیا ہے جس کو قائم کرنے میں محمد حسین آزاد، عبدالحق اور ان کے بعد کے نقادوں نے اہم رول ادا کیا تھا۔وہ اس ضمن میں میر کے بارے میں رائج تصورات، سادگی، افسردگی، قنوطیت اور لہجے کی پستی اور انفعالیت پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں۔اس طرح میر کی تفہیم کے سلسلے میں جعفر علی خاں اثر کی طرح سردار جعفری کو یہ امتیاز حاصل ہوتا ہے کہ انھوں نے میر کے متنوع لہجوں کو دریافت کیا اور اشعار کے انتخاب اور ان کی تشریح و تعبیر کے ذریعہ شاعر کی بے دماغی اور اس کے لہجے کی صلابت اور بلند آہنگی کو نمایاں کیا۔ان کا خیال ہے:۔

> میر کو سمجھنے کا ایک آسان طریقہ رائج ہوگیا ہے۔وہ بہتّر نشتروں کے شاعر مشہور ہوگئے، جن کا کلام صرف آہ ہے۔ کیوں کہ کسی نے کہہ دیا کہ سودا کی شاعری واہ ہے اور میر کی شاعری آہ۔ چنانچہ تنقید بھی اسی ڈگر پر چل کھڑی ہوئی اور لوگوں کی توجہ ایسے اشعار کی طرف سے ہٹ گئی جن میں آہوں کا گزر نہیں تھا اور سپردگی، افتادگی، معصومیت اور سادگی کے بجائے میر کی بے دماغی بول رہی تھی۔ میر کی شاعری جتنی سادہ اور دلنشیں ہے اتنی ہی ٹیڑھی، بانکی، ترچھی اور تیکھی بھی

ہے۔اس میں جتنی نرمی اور گداز ہے اتنی ہی تلخی اور صلابت بھی ہے۔

اس غیر مروجہ تنقیدی نقطۂ نظر سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انہوں نے میر کے متن کے براہ راست مطالعہ کے ذریعہ میر تنقید کی بنیادیں نئے سرے سے متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔اس سلسلے میں انہوں نے میر کی زبان کی نوعیت پر بھی اظہار خیال کیا ہے،اور بتایا ہے کہ میر فارسی الفاظ کے مقابلے میں ہندوستانی بول چال کی زبان کو کیوں کر ترجیح دیتے ہیں۔واضح رہے کہ شاعری کی عوامی زبان پر بحث کرتے ہوئے انہوں نے اپنی کتاب ترقی پسند ادب، میں بولی ٹھولی اور عوامی زبان کو شاعری کے لیے آئیڈیل قرار دیا تھا۔اب وہ یہاں میر کی زبان کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> میر اور ان کے ہم عصر شعراء ایک طرف عام بول چال کی زبان کو شعروں میں ڈھال کر خوبصورت اور ادبی بنا رہے تھے اور الفاظ کے نئے نئے جوڑ بٹھا کر اظہار و بیان کے لیے وسعتیں پیدا کر رہے تھے اور دوسری طرف فارسی کی ادبی روایتوں سے استفادہ کر رہے تھے اور محاوروں کا اردو ترجمہ کر کے ہندی اور ریختہ میں کھپاتے جاتے تھے..................

اس کا مطلب یہ ہوا کہ اب سردار جعفری کو عام بول چال کی زبان اور اس زبان کو قبول عام کی سطح تک لانے کے لیے نئی ترکیبوں کی تراش خراش اور مقامی زبان سے فارسی کی ہم آہنگی کی صورتوں کا اندازہ ہو چلا ہے۔یہ الگ بحث ہے کہ انہوں نے اس ضمن میں فارسی اثرات کے معاملے میں سبک ایرانی اور سبک ہندی کی تفریق قائم نہ کی،اگر انہوں نے سبک ہندی کی فارسی شاعری کے مزاج پر ذرا بھی توجہ صرف کی ہوتی تو انہیں بہ آسانی اندازہ ہو جاتا کہ سبک ہندی کی سب سے بڑی خصوصیت مقامی اثرات کو جذب کرنا ہی رہی ہے۔اس لیے سبک ہندی کی روایت سے وابستہ میر اور ان کے معاصر شعراء اس رویے کو اپنی اردو کی ساخت میں بھی برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔اس طرح یہ امتیاز میر کا اکیلا امتیاز نہیں بلکہ اس عہد کے لسانی شناخت کا حصہ ہے،اور اس کی وجہ سوائے اس کے

اور کچھ نہیں کہ میر ہی کیا غالب تک کے زمانے کی اردو غزل بھی لسانی روایت کے لحاظ سے سبک ہندی کی فارسی روایت کا ہی تسلسل ہے۔ غالب کے معاملے میں سردار جعفری نے شروع سے حقیقت پسندانہ رویہ اختیار کیا اور غالب کو ہندوستانی اور یونانی فلسفے کی روایت کے ساتھ غیر عوامی لسانی ساخت کے وسیلے سے سمجھنے کا ثبوت دیا ہے۔ اس سلسلے میں امیجری اور حرکی پیکروں کی تخلیق اور حواس کو متحرک کرنے والی لفظیات اور تراکیب کا بھی جائزہ لیا ہے۔ ان کا خیال ہے:۔

> غالب کی متحرک اور رقصاں امیجری تصویر گری کی معراج ہے۔
> جب وہ اپنی اچھوتی تشبیہوں اور نادر استعاروں کا جادو جگاتا ہے تو
> ایک ایک لفظ حرکت کرنے لگتا ہے، ٹھہرے ہوئے نقوش سیال
> ہو جاتے ہیں اور خیال ایک پیکر نور بن کر سامنے آجاتا ہے۔

اس رائے میں جہاں ایک طرف غالب کی رقصاں امیجری کو نشان زد کیا گیا ہے وہیں استعارہ سازی کو بھی اس کا لازمہ بتایا گیا ہے۔ یہ وہی استعارہ سازی ہے جس کی بدولت شاعری میں پیدا ہونے والے دھندلکے اور ابہام کو سردار جعفری اپنی ابتدائی تنقید میں سب سے زیادہ ہدف تنقید بنا چکے ہیں۔ ان کی ناقدانہ فکر کے ارتقاء اور تبدیلی کا سلسلہ ''پیغمبرانہ سخن'' کے ابتدائی صفحات سے شروع ہو جاتا ہے جہاں انہوں نے پیش لفظ میں معنوی امکانات کی حامل شاعری کو مختلف زمانوں اور مختلف صورت حال کے قاری کے لیے بدلے ہوئے سیاق وسباق میں سمجھنے پر زور دیا ہے:

> ان مضامین میں اس مشکل کا جواب مل جائے گا کہ صدیاں گزر
> جانے اور حالات تبدیل ہو جانے اور زبان کے انداز بدل جانے
> کے بعد بھی ان بزرگ شعراء کا کلام ہمارے ذوق کی تسکین کا باعث
> کیوں کر بن سکتا ہے۔ عظیم ادب کی جڑیں اس کے عہد میں پیوست
> ہوتی ہیں لیکن پھول پھل عہد کی حدوں کو توڑ کر نکل جاتے ہیں۔

اس نوع کے تجزیے سے جہاں ایک طرف ادب فہمی کے معاملے میں سردار کی پختہ کاری کا

پتہ چلتا ہے وہیں اس بات کا بھی اندازہ ان کے پہلے دور کی تنقید میں شاعری کی تہہ داری، تفہیم اور ہمہ گیری سے صرف نظر کرنے کا انداز صحیح معنوں میں ان کے مزاج سے کہیں زیادہ تنظیمی ضرورتوں کا تابع تھا۔

پیغمبران سخن کی طرح سردار جعفری نے اقبال شناسی کے مضامین میں بھی اپنے پختہ کار اور تجزیاتی تنقیدی صلاحیت کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ وہی اقبال جو اشتراکیت سے متاثر، حب الوطنی کے جذبے سے سرشار اور حرکت و عمل کے فلسفے کے علم بردار ہونے کے باعث اپنی ابتدائی شاعری کے حوالے سے ان کے لیے تعریف کے مستحق ٹھہرے تھے قدرے بعد کی شاعری میں مرد کامل کے لیے شاہین کی علامت کے استعمال کے سبب ان کے معتوب ہو گئے تھے اور انہوں نے ترقی پسند ادب میں لکھا تھا کہ:

> اقبال نے اپنے شاہین کو تیمور، ابدالی، نپولین اور مسولینی کی شکل میں دیکھا تھا، اور اقبال کے نزدیک پوری انسانی تاریخ ایسی ہی خودی سے سرشار افراد کے اشاروں پر چلتی ہے، اور فوق البشر کی تلاش میں ہے۔ یہ انفرادیت پرستی اور ہیرو پرستی خالص بورژوا تصور ہے جو اپنی آخری شکل میں فاشسٹ ڈکٹیٹر کا روپ دھار لیتا ہے اور یہ ڈکٹیٹر (شاہین) لہو گرم رکھنے کا بہانہ ڈھونڈھنے کے لیے جاتا ہے تو اقبال کا انسان دوست دل تڑپ اٹھتا ہے۔

اقبال شناسی کے مضامین میں جلال کو جمال اور عقل کو دل سے الگ کر کے دیکھنے کا اندازہ نہیں ملتا اور وہ اقبال کے مختلف ادوار کے کلام کو ایک ہی سلسلے کی کڑی تصور کرتے ہیں۔ ان کو خودی کے استحکام کے سارے عناصر ہندوستان اور ایشیاء کی مسلم بیداری کے وسائل دکھائی دیتے ہیں اور یہ مسلم بیداری ان کے نزدیک در اصل عالم انسانیت کی بیداری کا حصہ ٹھہرتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ:

> اقبال صحیح معنوں میں عالمی شاعر تھے۔ چونکہ اقبال نے اپنی شاعری میں اسلامی فکری روایات اور استعارات کا استعمال کیا ہے اور قوم

پرستی (نیشنلزم) کو سیاسی سطح پر قبول نہیں کیا، اس لیے بعض لوگوں
نے ان پر فرقہ پرستی کا الزام لگایا جو اس عظیم شاعر کی توہین ہے،
اقبال کے یہاں حب الوطنی ایمان کا درجہ رکھتی ہے اور ان کی
شاعری میں سامراج دشمنی کی لَے شعلہ نوائی کی صورت اختیار کرلیتی
ہے۔

اقبال سے متعلق اپنے دو مضامین خودی اور خود شناسی، اور اقبال کا تصور وقت، میں سردار جعفری نے اعلیٰ درجے کی عملی اور تجزیاتی تنقید کا ثبوت دیا ہے۔ خودی کی تکمیل کے عناصر کے ضمن میں وہ اقبال کو ان کی نظموں، غزلوں اور مابعد الطبعیات سے متعلق ان کی کتاب کا نہایت جامع اور وسیع سیاق وسباق سامنے رکھا ہے اور تصور وقت کے معاملے میں اسلامی روایت کے ساتھ وقت سے متعلق مغربی فکر کے پس منظر میں اقبال کے تصور وقت کا عالمانہ جائزہ لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سردار جعفری کی تنقید کا بنیادی رویہ تاثراتی تنقید کے دبستان کے قریب معلوم ہوتا ہے مگر اس کے ساتھ ہی انہوں نے مارکسی تنقید کے علاوہ نئی مغربی تنقید کے طریق کار سے بھی استفادہ کیا ہے۔

سردار جعفری کی تنقیدی فکر اور نقاد کی حیثیت سے ان کے تغیر پذیر تنقیدی شعور کی روشنی میں اگر یہ بات کہی جائے تو غلط نہ ہوگی کہ ان کی ابتدائی زمانے کی تنقید دراصل ترقی پسند جمالیات کی ترتیب وتدوین کے باعث قابل قدر ہے اور قدرے بعد کی تنقیدی تحریروں میں انہوں نے شعر وادب کے محاسن ومعائب کو ایک کہنہ مشق نقاد کی حیثیت سے دیکھا ہے اور یہی تنقید ان کے تنقیدی رویوں کی معراج ہے۔

☆☆☆

اسلوب احمد انصاری کی تنقیدی فکر کا ارتقاء

اسلوب احمد انصاری یوں تو بنیادی طور پر انگریزی زبان وادب کی تدریس، تحقیق اور تنقید سے وابستہ رہے اور ابتداء میں ادبی تنقید کے ان رجحانات اور اصولوں پر گہری نظر رکھی جو مغربی ادبیات میں عرصے تک رائج رہے۔ تاہم جب انھوں نے اردو شعروادب کی تفہیم وتنقید سے سروکار قائم کیا تو نہ صرف یہ کہ اردو کے پورے ادبی سرمائے کا گہرا مطالعہ کیا بلکہ اردو ادب کی پرکھ کے لیے جس حد تک واقفیت ضروری تھی، اس حد تک عربی اور فارسی کے سرچشموں سے بھی کسب فیض کیا۔ اس طرح ان کی تنقید، اکہری ہونے سے بھی محفوظ رہی اور وہ ادب کے مغربی اور مشرقی روایت کے مابین توازن واعتدال قائم رکھنے میں بھی کامیاب ہوئے۔

تنقید کے نظری اور اصولی مباحث کا سامنا کرنا اور دوسری روایتوں کے نظری مباحث کو کاٹ چھانٹ کر اپنے شعروادب کی پرکھ کے قابل بنانا، ایسے تمام نقادوں کی ذمہ داری ہوتی ہے جو دو ادبی اور ثقافتی حوالوں کی مدد سے تقابلی طریق کار اختیار کرنا چاہتے ہیں۔ پروفیسر انصاری نے ابتدا میں ہی اپنے نظری نوعیت کے مضامین میں اردو شعروادب کی پرکھ کے لیے عالمی سطح کے تسلیم شدہ معیاروں کی ضرورت کا احساس دلا دیا تھا۔ اپنے ایک مضمون میں انھوں نے تقریباً نصف صدی پہلے لکھا تھا:

''میری رائے یہ ہے کہ ہمیں مغربی ادب کی روایت اور رسومات

(Conventions) کو قبول کر کے، ان کا اطلاق اپنی زبان کے کارناموں پر میکانکی انداز سے تو نہیں کرنا چاہیے، لیکن ذہن کے دریچوں کو کھلا ضرور رکھنا چاہیے تاکہ تازہ اور فرحت بخش ہوا کا اس میں سے گزر ہو سکے''۔

یہ کوئی معمولی بات نہیں کہ پروفیسر انصاری مغربی ادبیات سے گہری وابستگی رکھنے کے باوجود اس حقیقت کو کبھی فراموش نہیں کرتے کہ ہر ادب کسی نہ کسی مخصوص زبان کے وسیلے سے ظہور پاتا ہے اور وہ مخصوص زبان، اپنی سماجی اور ثقافتی صورت حال کی اس حد تک زائیدہ ہوتی ہے کہ متعلقہ تہذیبی اور ثقافتی لوازم سے بھرپور واقفیت کے بغیر اس زبان کے شعر وادب کا دائرۂ کار کا تعین تک نہیں کیا جا سکتا، چہ جائے کہ اس کی تفہیم اور تعین قدر کا دعویٰ کیا جا سکے۔ مگر اس کے ساتھ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ تسلیم شدہ ہے کہ مختلف زبانوں کے سماجی اور تہذیبی افتراق کے باوجود، ان میں لکھے جانے والے ادب کو بسا اوقات علی الاطلاق عام ادبی اصولوں کی روشنی میں پرکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اکثر ایک زبان کے ادبی رجحان اور تنقیدی پیمانوں کو دوسری زبان کے ادب کی پرکھ کے لیے استعمال کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں سمجھا جاتا۔ ترقی یافتہ زبانوں میں رائج ادبی اور تنقیدی پیمانوں کا آسانی سے قبول کر لیا جانا کوئی حیرت کی بات نہیں، مگر کبھی کبھی بعض غیر ممتاز زبانوں کے ادبی رجحانات بھی اس قدر قابل قبول تسلیم کر لیے جاتے ہیں کہ ان کو بلاتفریق ہر طرح کے ادب کی پرکھ کا سیاق وسباق بنا لیا جاتا ہے۔ تاہم یہ احتیاط لازمی ہونی چاہیے کہ کسی زبان وادب کے ثقافتی پس منظر کو فراموش کر کے اسے کسی دوسری ادبی ثقافت میں رائج اصولوں کا تختۂ مشق نہ بنایا جائے۔ ایسے عالم میں اسلوب احمد انصاری کی اس بات کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے کہ ''مغرب کی مقبول ادبی روایت اور رسومات کو بھی آنکھ بند کر کے میکانکی اور فیشن زدگی کے انداز میں اردو شعر وادب پر منطبق نہیں کیا جا سکتا''۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اپنی ناقدانہ زندگی کا بڑا حصہ عملی اور اطلاقی تنقید لکھتے ہوئے گزارا ہے۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اس کا مطلب یہ بالکل نہیں

کہ جہاں کہیں انھوں نے تنقید کے نظری مباحث سے سروکار رکھا وہاں کسی بھی تنقیدی نظریے یا رجحان کو بغیر چھان پھٹک کے قبول کرلیا ہے۔ ان کے تنقیدی مضامین کے ابتدائی مجموعے 'ادب اور تنقید' میں نظریاتی تنقید پر متعدد مضامین شامل ہیں۔ اس نوع کے مضامین میں قدیم وجدید ادبی رجحانات اور تنقیدی رویوں کو بہت گہرائی سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کو عرصے تک اس بات کا تجسس رہا کہ تخلیق کار کا تخلیق کردہ فن پارہ ایا یوں ہی وجود میں آجاتا ہے یا اس کے پس منظر میں تجربے اور مشاہدے سے لے کر نفسیاتی اور ذہنی عوامل تک کی کارفرمائی شامل ہوجاتی ہے۔ ان کو اس بات کا بخوبی اندازہ ہے کہ تخلیقی ادب اپنے آپ میں ایک ایسا مظہر ہوتا ہے جس کے پس منظر میں طرح طرح کے ذہنی اور نفسی عوامل ومحرکات کارفرما ہوتے ہیں اور ان محرکات کی کارفرمائی ادب کو حظ یابی اور عرفان حقیقت کا ایک ایسا وسیلہ بنادیتی ہے جس کی تفہیم اور ردعمل کو بہت بندھے ٹکے انداز میں بیان کرنا آسان نہیں ہوتا۔ انھوں نے اپنے تنقیدی موقف کا بیان کرتے ہوئے بالکل درست لکھا ہے کہ ''شعروادب کے تجزیے سے ہمیں جو عرفان حاصل ہوتا ہے اسے کسی فارمولے کے ذریعہ بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا'' لیکن وہ اس حقیقت کا بھی اعتراف کرتے ہیں کہ تنقید، تخلیقی ادب کے محرکات وعوامل تک رسائی حاصل کرنے کی حتی الامکان کوشش ضرور کرتی رہی ہے۔ ان کا خیال یہ ہے کہ:

> ''اعلیٰ اور معیاری تنقید صرف جذباتی ردعمل کا پتہ نہیں دیتی۔ اگر نقاد کے حواس میں لطافت اور اس کے شعور میں اعلیٰ قسم کی تنظیمی اور ترکیبی صلاحیت موجود ہے تو وہ بہت جلد ایک 'عضوی کل' میں تبدیل ہوجاتی ہے، اور معیاری تنقید اس عضوی کل کا نثری بیان ہے۔ اس طرح ادبی تنقید ایک طرح کا تخلیقی عمل بھی بن سکتی ہے۔
>
> ہم، غالب اور دانتے کی ذہنی اور جذباتی بلندی تک تو پوری طرح رسائی حاصل نہیں کرسکتے، لیکن عالمِ استغراق کے اس لمحۂ تنویری میں جب ہم ان کی روحوں پر سے حجابات اٹھانے کی حقیری

کوشش کرتے ہیں تو ایک قلیل وقفے کے لیے اپنی انفرادیت کو ان
کی وسیع تر انفرادیت میں مدغم کردینے پر مجبور ہوتے ہیں''۔

ادبی تنقید محض محاکے کا فریضہ انجام دیتی ہے یا اپنے رول کے ذریعہ رہنمائی کا کردار بھی ادا کرتی ہے، اس سوال کو تنقید اور تخلیق کے باہمی تعلق پر غور کیے بغیر نہیں سمجھا جاسکتا۔ اسلوب صاحب اس نوع کے سوالات سے بالعموم دوچار ہوتے ہیں اور کبھی مغرب کی تنقیدی روایت سے اور کبھی اپنے بالیدہ شعور اور تنقیدی بصیرت کی مدد سے ان کا جواب دینے کو ایک نقاد کی ذمہ داری تصور کرتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ابتدائی مضامین میں تنقید اور تخلیق کے دائرۂ کار اور تخلیقی عمل کی سریت پر متعدد مقامات پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان کی ابتدائی تنقیدی تحریریں اپنے زمانے کے مقبول عام تنقیدی مفروضوں سے اپنا دامن بچانے میں پوری طرح کامیاب نظر نہیں آتی۔ اسی باعث 'تنقید کو تخلیق کی بازآفرینی قرار دینے کا رویہ، یا قاری کے عام ردعمل کو بھی تنقید کا بدل قرار دینے کی بات، یا پھر جدلیاتی مادیت کا مسئلہ، جیسے رویے انھیں عرصے تک ردوقبول کی کشمکش سے دوچار رکھ چکے ہیں۔ بیسویں صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائی میں اردو شعر وادب کو ترقی پسند نقطۂ نظر سے دیکھنے اور پرکھنے کا رواج عام تھا۔ ترقی پسند نظریات کی مقبولیت کے زمانے میں کسی نقاد کا ان کے اثرات سے محفوظ رہنا کوئی آسان بات نہ تھی۔ چنانچہ بعض مقامات پر ان کے ناقدانہ تصورات میں ترقی پسند نقطۂ نظر کی گونج بھی سنی جاسکتی ہے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ ان کا تنقیدی زاویۂ نگاہ کبھی بھی ترقی پسندی کے سکہ بند تصورات میں پوری طرح اسیر نہیں رہا۔ مگر ادب کو میکانکی انداز میں نہ پڑھے جانے کے معاملے میں انھوں نے کئی مقامات پر اس فکر سے استفادہ کرنے کی کوشش ضرور کی۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا تھا:

''اسے مارکسی فلسفۂ تمدن کا ایک معجزہ سمجھنا چاہیے کہ اس نے ایک
طرف مابعدالطبیعاتی مطلق اکائیوں کے نظام پر کاری ضرب لگائی
اور دوسری طرف اس مادی میکانکیت کا طلسم توڑا جس کا نشوونما

اٹھارہویں صدی میں عام تھا''۔

تاہم ان کی نگاہ یہیں تک محدود نہیں رہتی۔ وہ سماجی اور سائنسی تنقید کی حتمیت پسندی کے حدود پر بھی سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں، اور تنقید کے اس منصب سے کبھی غافل نہیں ہوتے کہ نقاد کو کس طرح اپنی پسند و ناپسند سے بلند ہو کر تخلیقی عمل میں شامل عناصر کی نشان دہی میں مصروف رہنے کی ضرورت ہے۔ انھوں نے ایک جگہ عام قاری اور ''نقاد قاری'' کے رد عمل کے مابین اس طرح تفریق قایم کی ہے:

> عام پڑھنے والے کے ذہن میں ادبی کارنامہ صرف دھندلے نقوش بناتا اور اس کے دل کو عارضی اور سطحی مسرت سے بھر دیتا ہے مگر نقاد ان نقوش کو اجاگر کرتا ہے، ان تاثرات کو معنی خیز اور قابل فہم بناتا ہے اور مسرت کے اسباب کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔

مگر ابتدائی زمانہ میں چوں کہ ردوقبول کا عمل جاری ہے اس لیے جب وہ سائنٹفک تنقید اور تنقید کے عام مسائل پر اظہار خیال کرتے ہیں تو بہت واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے کہ سائنٹفک تنقید کے رویے اور ترقی پسند تنقید کے بعض فارمولے، ان کی تنقیدی فکر کو بھی متاثر کیے بغیر نہیں رہتے۔ وہ ادب کے داخلی عوامل کو التوا میں ڈالتے ہوئے کبھی کبھی خارجی عوامل پر اپنی پوری توجہ صرف کر دیتے ہیں، سماجی اور معاشرتی صورت حال ادب کی تخلیق پر کس طرح اثر انداز ہوتی ہے؟ اور کس طرح تخلیق کار کا ذہن خارجی عوامل سے اثر قبول کرنے کے بعد اپنے تخلیقی عمل کو پایۂ تکمیل تک پہنچاتا ہے۔ وہ اس مسئلے پر غور کرتے ہوئے اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ فن کار کا تخلیق کردہ ادب بسا اوقات خارجی حالات پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔

سائنٹفک تنقید کی اصطلاح بیسویں صدی کے وسط میں نہ صرف خاصی رائج تھی بلکہ اس کو ایک تنقیدی دبستان کی حیثیت بھی دی جانے لگی تھی۔ یہ الگ بات ہے کہ بعد کے زمانے میں اس اسکول کی حیثیت معدوم سی ہو کر رہ گئی، اور تنقیدی نظریات کے تنوع اور اطلاقی تنقید کے عام ہونے والے رویوں نے اس اصطلاح کا استعمال تقریباً ختم سا

کر دیا۔ تاہم کسی نقاد کے ذہنی ارتقاء کو سمجھنے کے لیے ان مراحل کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جانا چاہیے جن سے ہو کر وہ نقاد گزرا ہو اور اس کے عملی تجربے نے اس کے لیے رسمی اصطلاحات سے بلند ہونے اور نسبتاً زیادہ وسیع سیاق وسباق میں ادب پر غور وخوض کرنے کی راہیں استوار کر دی ہوں۔ لکھنے کو تو اسلوب صاحب نے سائنٹفک تنقید کے بارے میں یہ بھی لکھا تھا:

> سائنٹفک تنقید کا نقطۂ آغاز یہ ہے کہ مادی اسباب، شعور کا تعین کرتے ہیں، مادہ تغیر پذیر ہے، اس لیے اس میں حرکت پوشیدہ ہے ...... خارجی حالات انسانی شعور کو متاثر کرتے ہیں اور پھر شعور اور ذہن، خارجی حالات پر اثر ڈالتے ہیں اور انھیں بہتر بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ ان خیالات میں مارکسی تصورات کی گونج صاف طور پر سنی جاسکتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ ان خیالات میں ادب وشعر کا افادی نقطۂ نظر بھی شامل ہے۔ لیکن اس کے باوجود ایسا اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی اس نوع کی تحریروں میں بھی کوئی ایسا یک رخا پن نہیں کہ اسلوب احمد انصاری کو محض مارکسی نقادوں کی فکر کی اہمیت تسلیم کرنے کے سبب مارکسی نقادوں کی فہرست میں شامل قرار دیا جانے لگے۔ ان کی بالکل ابتدائی تحریروں میں بھی نہ تو اکہرا پن ہے اور نہ کسی ایک تصور ادب کے حد درجہ اتباع کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کے یہاں ایک نوع کے تجسس اور مناسب ترین تنقیدی نقطۂ نظر کی تلاش کا اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اسی زمانے میں تخلیقی عمل کے اسرار ورموز پر غور کرتے ہوئے وہ مارکسی نقادوں کی تقلید میں اس کا رشتہ طبقاتی کشمکش یا معیشت کے نا استوار نظام سے ضرور جوڑتے اور مسلسل محنت وجانفشانی کے آہنگ کو وہ کسی نہ کسی طرح فن کار کے تخلیقی عمل سے ہم رشتہ کر کے دیکھنے کی کوشش ضرور کرتے۔ جب کہ صورت حال یہ ہے کہ وہ تخلیقی عمل کے بارے میں آرتھر کوسلر اور بعض دوسرے ماہرین نفسیات سے اس طرح کسب فیض کرتے نظر آتے ہیں کہ وہ تخلیقی عمل کے نہاں خانوں تک نقاد کی جزوی رسائی کے اعتراف میں

ذرا بھی تکلف محسوس نہیں کرتے۔

یہ محض اتفاق نہیں کہ پروفیسر انصاری نے تخلیقی عمل کی تہہ داری کے بارے میں ہر زمانے میں غور و خوض کیا ہے۔ اسی لیے متذکرہ بالا حوالوں کے تقریباً تیس چالیس سال بعد غزل تنقید کے پس منظر میں جب وہ اس مسئلے سے دوچار ہوتے ہیں تو ان کا نقطۂ نظر نہایت شفاف اور نکھرا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کے ذہن کے سوتے کسی بھی مرحلے پر خشک ہوتے نظر نہیں آتے اور وہ اخذ و استفادہ کے معاملے میں نمائندہ ترین نقادوں سے کسب فیض کرنے کے باوجود نہایت معروضیت کے ساتھ اپنے اندازِ فکر کی بالیدگی اور پختہ کاری کا ثبوت فراہم کرتے رہتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کی نسبتاً ایک تازہ تحریر کے اقتباس کو سامنے رکھا جائے تو ان کے ذہنی ارتقا کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور موقف کے استحکام کا بھی۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ہر فنی ادبی کارنامہ دراصل اس وژن کا اظہار و انکشاف ہوتا ہے جو نفس انسانی اور کائنات کے مابین رشتے میں مضمر ہوتا ہے۔ لیکن جذبات اور احساسات کے اس نظمِ کلی کو خیال، یا تخیل یا عمل استغراق سے علیحدہ نہیں رکھ سکتے۔ کیوں کہ انسانی سائیکی ایک پیچیدہ اور تہہ دار اکائی ہے، جس میں خیال، جذبہ اور جبلتیں، اپنی اپنی جگہ اور اپنا اپنا مقام رکھتی ہیں۔ کوئی بھی انسانی تجربہ، خالص اور بے میل نہیں ہوتا۔ اس کے علائق اور تلازمے بے شمار ہوتے ہیں۔ کوئی رد عمل محض جذباتی نہیں ہوتا یا عرصے تک جذباتی نہیں رہ سکتا۔ آرٹ دراصل اس پیچیدہ مرکب کو جسم و جان مہیا کرنے کا نام ہے جس میں تصور یا خیال اور جذبہ اور وجدان باہم دگر ہم آمیز ہو گئے ہیں۔ یہ تخلیقی عمل بہ ظاہر ایک لمحہ تنویری کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں وہ کروچے اور بعض دوسرے مفکرین کے 'تصور اظہاریت' پر بھی سوالات قائم کرتے ہیں۔ وہ بجا طور پر نقاد کی اس کوشش کا ذکر کرتے ہیں کہ اسے چاہیے

کہ وہ اپنے وجدان کو فن کار کے وجدان کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی ہمیشہ کوشش کرتا رہے۔ وہ نقاد کی اس مشکل کا بھی ذکر کرتے ہیں کہ ادبی تخلیق کے اضطراری عمل میں ہمارے شعور سے کہیں زیادہ تحت الشعور اور لاشعور کی کارفرمائی بھی شامل ہوتی ہے، اور چوں کہ فن پارہ داخلی طور پر تخلیقی عمل کی پراسرار وادیوں سے گزر کر آتا ہے، اس لیے نقاد آسانی سے اس پر کوئی حتمی رائے صادر کرنے کی پوزیشن میں بھی نہیں ہوتا۔ انھوں نے تخلیق اور تنقید کے موضوع پر ایک جگہ لکھا تھا کہ:

> تنقید نگار کے سفر کا سنگِ اولیں یہ ہے کہ وہ ادبی کارناموں کے افہام وتفہیم کے لیے سب سے پہلے ان علمی اور ادبی اور سماجی تحریکوں اور قوتوں کا مطالعہ کرے، اور جائزہ لے، جنھیں فنی کارنامے کا خارجی ماحول کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بعد اس داخلی ماحول کا اندازہ لگانا بھی ضروری ہے۔ جو مشتمل ہے فنکار کی نجی دنیا کے بظاہر معمولی اور بے اثر کوائف، اس کے نسلی ورثے، اس کی ذہنی اور نفسیاتی ساخت، اس کی شعوری اور غیر شعوری پیچیدگیوں، اس کے باطن میں داخلی اور خارجی عناصر کی آویزش پر، جو براہ راست اس کی خالص انفرادی زندگی میں داخل ہوئیں۔

اس رائے سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس میں شعور اور تحت الشعور اور لاشعور تک کی کارکردگی اور مخفی عوامل اور اس کارکردگی تک پوری رسائی حاصل کرنے میں نقاد کی مشکلات کا اعتراف کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس تصور میں بعض ماہرین نفسیات بالخصوص یونگ کے خیالات سے استفادے کا اندازہ ہوتا ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی اسلوب صاحب اپنی ابتدائی تنقید میں اس طرزِ تنقید سے بھی متاثر نظر آتے ہیں جس سے بعد کے زمانے میں انھوں نے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ انھوں نے اپنے بعض مضامین میں تنقید کو پوری طرح تخلیق کی بازآفرینی کا نام تو نہیں دیا مگر ان کے یہ الفاظ کم وبیش تاثراتی نقادوں کے اسی نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتے ہیں:

جب ہم کسی فن پارے کو پرکھتے اور اس پر رائے قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں، بلکہ جب ہم جمالیاتی طور پر پوری طرح لطف اندوز ہوتے ہیں تو ایک طرح ہم اسے دوبارہ عالم وجود میں لاتے ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے وجدان کو فنکار کے وجدان کے ساتھ ہم آہنگ کر دیں۔ یہ ایک بالکل اضطراری فعل ہوتا ہے جس میں ہمارے شعور اور ارادے کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔

تنقید کو تخلیق کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ کر دینا ایک بات ہے اور تنقیدی اصولوں کی روشنی میں تخلیق اور تخلیق کار سے معروضی فاصلہ برقرار رکھتے ہوئے، اس کو ٹھونک بجا کر دیکھنا اور مختلف نقاط نظر کا استعمال کر کے ایک سے زیادہ تخلیقی گوشوں کو نمایاں کرنا دوسری بات۔ اول الذکر اندازِ فکر تاثراتی نقادوں کا ہے جو تنقید کی مدد سے کسی بھی ادب کی بازیافت کا دعویٰ کرتے ہیں، جب کہ باقی تمام مکاتبِ فکر ایک نوع کے معروضی فاصلے پر اصرار کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اس فاصلے کے بغیر نہ تو تنقید کا توازن برقرار رکھا جا سکتا ہے اور نہ نقاد کی غیر جانب داری اپنا اعتبار قائم کر پاتی ہے۔

اردو میں تنقید کی عام صورتِ حال یہ رہی ہے کہ ہمارے بیش تر نقاد، خواہ وہ اصولی مباحث اور تنقیدی معیارات کا مستحکم پس منظر نہ رکھتے ہوں مگر وہ ادب کے عمومی جائزے کو عملی تنقید کا بدل بنا کر پیش کرنے کی کوشش میں ضرور مصروف رہتے ہیں۔ اسے زیادہ واضح لفظوں میں اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ تنقید کے نظریاتی پیمانوں کے فقدان کے باوجود تنقید کے نام پر عمومی جائزوں کا بازار گرم رہتا ہے۔ جب کہ ہر نقاد کو اپنی اس ذمہ داری کا احساس ضرور ہونا چاہیے کہ وہ اصولی سطح پر تنقیدی معیاروں اور اصولوں کا واضح تصور ضرور رکھتا ہو۔ اس لیے جب بھی کوئی نقاد اطلاقی تنقید کا طریق کار استعمال کرتا ہے تو یہ دیکھنا ضروری ہے کہ آیا اس نقاد نے اصولی مباحث سے بھی کبھی سروکار رکھا ہے یا نہیں؟ اگر اس نے شاعری کی ماہیت، تخلیقی عمل کے مسائل اور مختلف معیارِ نقد سے استفادے کا ثبوت اپنی تحریروں سے فراہم کیا ہے تو فبہا، اور اگر ایسا نہیں تو کم از کم اس کی عملی تنقید

کے پس منظر میں اصولی اور نظریاتی طور پر تنقیدی پیمانوں کا عکس ضرور جھلکنا چاہیے۔ مثال کے طور پر الطاف حسین حالی، شبلی، کلیم الدین احمد، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی اور وزیر آغا کی تنقیدی تحریروں کے حوالے سے اگر اس بات کا اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے تو صاف پتہ چلتا ہے کہ ان نقادوں نے عملی جائزوں سے پہلے اپنی متعدد تحریروں میں تنقیدی اصولوں سے بھی بحث کی ہے اور اس ضمن میں اپنی ترجیحات کو بھی نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے برخلاف آل احمد سرور، احتشام حسین، وارث علوی، شمیم حنفی اور فضیل جعفری نے اصولی نوعیت کے مضامین تو کم لکھے ہیں مگر ان کے اطلاقی نمونوں سے صاف پتہ چلتا ہے کہ ان کی تحریروں کا پس منظر اصولی طور پر واضح ترجیحات کا حامل ہے۔ ان نقادوں کے تنقیدی پیمانے اگر وقت کے ساتھ بدلتے بھی رہے جب بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ تنقیدی مسائل پر غور وخوض اور تخلیقی رجحانات کا بدلتا ہوا مزاج تنقیدی رویوں کو بھی متاثر اور متغیر کیے بغیر نہیں رہتا۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ اسلوب احمد انصاری ان نقادوں میں سے ہیں جنھوں نے جگہ جگہ تنقید کی اصولی اور نظریاتی بحثیں بھی چھیڑی ہیں اور قدرے بعد کے زمانے میں تجزیاتی اور عملی تنقید سے تخصص کی حد تک وابستگی رکھی ہے۔ وہ ان بالغ نظر نقادوں میں بھی ممتاز رہے ہیں جنھوں نے محض عمومی سوجھ بوجھ پر اپنی تنقیدی تحریروں کی بنیاد کبھی نہیں رکھی۔ مزید یہ کہ ان کے تنقیدی ذہن کے ارتقا سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے کبھی بھی تنقیدی مفروضات کو مسلمات کا درجہ نہیں دیا اور وقت، فن پارہ اور سیاق وسباق کے اعتبار سے وہ ہمیشہ اپنے تنقیدی پیمانوں پر بھی نظر ثانی کرتے رہے۔ اس لیے اگر ابتدا میں ان کی تنقید میں مارکسی، تاثراتی اور سائنٹفک تنقیدی عناصر کا سہارا لینے کی کوشش ملتی ہے تو اس کو محض عبوری مراحل کا نام دیا جانا چاہیے ورنہ حقیقت یہ ہے ان کی تنقید کا بڑا اور بہترین سرمایہ وہ ہے جس میں انھوں نے خصوصیت کے ساتھ مغربی تنقید اور عمومی طور پر مشرقی علوم شعر کا ایک ایسا آمیزہ تیار کیا ہے جو بالآخر اردو شعریات کے قالب میں گھل مل گیا ہے۔

اسلوب احمد انصاری کی تنقیدی نگارشات کو اگر چند بڑے خانوں میں تقسیم

کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کی نقادانہ پختگی کا زمانہ گزشتہ بیس پچیس برسوں کا وہ وقفہ ہے جب سے ان کی تنقید میں تجزیاتی طریق کار کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ انھوں نے اس عرصے میں اردو کے عام نقادوں کی طرح قرار واقعی ثبوت کے بغیر نقادانہ فیصلے صادر کرنے کے بجائے متن کو اپنے عمیق اور دور رس مطالعہ کا محور بنایا ہے۔ اردو میں کلیم الدین احمد کے بعد وہ واحد نقاد ہیں جس نے بعض نمائندہ شاعروں کے فکر و فن کو ان کے متن کے عمیق مطالعے اور تجزیاتی اور تقابلی طریق کار کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ یوں تو انھوں نے متعدد شاعروں کی غزلوں اور نظموں کے تجزیے کیے ہیں، لیکن خصوصیت کے ساتھ غالب اور اقبال کے فن پاروں کو عملی تنقید کی کسوٹی پر پرکھا اور جانچا ہے اور اس عملی جانچ پرکھ کے نتیجے کے طور پر ان شاعروں کی قدر و قیمت متعین کرنے کی طرف عرصے تک توجہ مبذول رکھی ہے۔ اسلوب صاحب کی تنقیدی ترجیحات میں علامہ اقبال کی شاعری کا ہر پہلو شامل رہا ہے۔ انھوں نے 'اقبال کی تیرہ نظمیں' کے نام سے اس وقت ایک اہم اور غیر معمولی کتاب شائع کی تھی جب بیسویں صدی کی جدید نظموں پر توجہ تو ضرور دی جا رہی تھی لیکن تجزیاتی طریق کار کو استعمال کرنے کا رجحان عام نہیں ہوا تھا۔ تاہم اس سلسلے میں بھی انھوں نے اپنا یہ امتیاز قائم رکھا کہ اس زمانے میں جب تجزیاتی تنقید کی طرف متوجہ ہونے والے نقادوں نے آئی، اے، رچرڈ اور ایف، آر، لیوس کے مکاتبِ نقد اور نئی تنقید کے ہیئت پسندانہ رویوں تک خود کو محدود رکھا، اس وقت بھی اسلوب صاحب نے محض ہیئتی نیرنگیوں سے اپنی آنکھیں خیرہ نہیں کیں بلکہ ہیئت کے ساتھ مواد اور فن کے ساتھ فکر کے توازن کو کبھی نظر انداز کرنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ اس سلسلے میں ٹی، ایس، ایلیٹ کے ہم خیال رہے کہ اگر فنی اور ہیئتی عظمتوں کا ٹکراؤ یا یکسانیت نقاد کو آزمائش میں ڈال دے تو اسے شاعرانہ عظمت کا فیصلہ فکری بلندی اور دانش ورانہ بالادستی کی بنیاد پر کرنا چاہیے۔ یہ بات انھوں نے بہت پہلے محسوس کر لی تھی کہ فن کی اولیت اپنی جگہ مگر فکر کو نظر انداز کر کے کبھی کبھی فن پارے کی کلیت کے بارے میں فیصلہ صادر کر دینا، قرین انصاف نہیں۔ انھوں نے دوٹوک لفظوں میں اپنے ایک پرانے مضمون میں لکھا تھا کہ:

> ادبی کارنامے کے لیے لائق اعتنا ہونے کی پہلی اور بنیادی شرط یہ ہے کہ وہ فنی آداب کو احساس تکمیل کے ساتھ پورا کرتا ہو۔ یہی فنی تکمیل یا پختگی حسن کو وجود میں لاتی ہے۔ لیکن ادبی کارنامے کی عظمت کا انحصار اس کے مواد کی سنجیدگی، گہرائی اور معنی خیزی پر ہے۔ جو لوگ صرف فنی محاسن ہی کو اپنا کعبۂ مقصود بناتے ہیں وہ نہ صرف یہ کہ ادب کی روح سے پوری واقفیت نہیں رکھتے بلکہ فن کے صحیح مقام سے بھی نا آشنا ہوتے ہیں۔

اس مقام پر یہ وضاحت نامناسب نہ ہوگی یہ اقتباس مصنف کے ابتدائی ناقدانہ فیصلوں میں سے ایک ہے، جب کہ ایک عرصے کے بعد جب وہ غالب کی شاعری کے پس منظر میں فکر اور فن میں سے ایک کی افضلیت کی بات کرتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ ان کے تنقیدی نظام میں وقت کے ساتھ ساتھ فن کو بنیادی اور فکر کو ثانوی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> اول درجے کے ادب میں فن وسیلہ بھی ہے اور انجام کار بھی......
> جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ فنی وسائل غیر اہم یا ثانوی درجہ رکھتے ہیں وہ ایک خاص قسم کے مغالطۂ ذہنی کا شکار ہیں اور ادب کے منفرد حیثیت اور اس کے وظیفۂ خاص سے ناواقفیت کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔

تاہم ان دونوں متضاد بیانات کے مابین تطبیق کی صورت سوائے اس کے اور کچھ نہیں نکلتی کہ وہ فن پارے کی نوعیت کے اعتبار سے بسا اوقات فکر کی اہمیت کا اعتراف تو ضرور کرتے ہیں، ورنہ اپنے بیش تر ناقدانہ فیصلوں میں فن کی بالادستی اور اولیت کی تائید کرتے نظر آتے ہیں۔ ویسے مختلف تناظر میں تقریباً متضاد بیانات کو دراصل فکر و فن کے مابین توازن قائم رکھنے کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔

اسلوب احمد انصاری کی تنقیدی فکر کا یہ پسِ منظر علامہ اقبال سے متعلق ان کے تنقیدی مضامین اور تجزیوں میں بڑی کامیابی کے ساتھ روبہ عمل آیا ہے۔ انھوں نے علامہ

کی فکر و دانش پر بھی مضامین لکھے ہیں۔ ان کی نظموں اور غزلوں کا تجزیہ بھی کیا ہے اور ان کی شاعری کے سیاق و سباق میں فکر اور فن کے رشتوں پر بھی سیر حاصل بحث کی ہے۔ اس ضمن میں اگر یہ کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا کہ اقبال کے بارے میں انھوں نے محض فکری مباحث پر اکتفا نہیں کیا بلکہ عملی اور اطلاقی تنقید کے ذریعہ اس بات کا ثبوت فراہم کیا کہ وہ اقبال کی فکر کو ان کی شاعری سے الگ اور ان کی شاعری کو فکر سے جدا کر کے دیکھنے کے قائل نہیں۔ پھر یہ کہ وہ اقبال کے افکار و تصورات کو بھی اسی وقت ان کی شاعرانہ عظمت کا حصہ تسلیم کرنے پر آمادہ ہوتے ہیں جب شاعر اپنے بیان کو شاعرانہ بیان اور اور اپنی فکر کو محسوس فکر میں تبدیل کرنے کی اہلیت ثابت کر دکھاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اقبال کی شاعری اور شخصیت کے ساتھ غیر معمولی عقیدت کے باوجود وہ واضح لفظوں میں یہ نہ لکھتے:

> اقبال نے ہنگامی موضوعات پر بھی نظمیں لکھی ہیں جو ایک معاشرتی مناسبت رکھتی ہیں لیکن اب جن کی اہمیت اپنے وقت کی پابند معلوم ہوتی ہے، یعنی جنھیں Dated کہا جا سکتا ہے۔ اور ایسی نظمیں بھی ہیں جنھیں بہ دقت تمام ہی شاعری کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً اسرار خودی اور رموز بے خودی۔ یہاں بعض خیالات اور نظریات کو نظم کر دیا گیا ہے اور بس ـــــ

علامہ اقبال سے متعلق اسلوب احمد انصاری نے فکر اور فن کے تقریباً تمام پہلوؤں پر اظہار خیال کیا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنی شاعری میں جس طرح شاہین کو ایک استعارے کے طور پر انسانِ کامل اور مردِ مومن کا متبادل بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے، اسی طرح لالہ کے پھول کی سرخی کو قطرۂ خونِ جگر کے مماثل بتایا ہے۔ اور اس میں کسی بڑے مقصد و منہاج کے لیے خون ہونے والے دل کا عکس دیکھا ہے۔ اس کے باعث 'لالہ' کی علامت اقبال کی نمائندہ ترین علامتوں میں سے ایک بن جاتی ہے۔ اسلوب صاحب نے اقبال کی شاعری کے حوالے سے 'لالہ کی علامت' پر دو سیر حاصل مضمون لکھے ہیں۔ ان مضامین میں شاعرانہ اظہار میں علامت اور استعارے کی معنویت اور اہمیت سے لے کر 'لالہ' کی

علامت کی ہمہ گیری تک، اقبال کے شعری اور فکری منظر نامے کو ایک بڑے دائرۂ کار میں پھیلا دیا ہے۔ لالہ، سے متعلق مضمون میں جب وہ علامت کی تخلیق پر نظری بحث کرتے ہیں تو وہ علامت اور اس کے مماثل بعض دوسری فنی تدابیر کو ان کے بنیادی محرکات کے حوالے سے کچھ اس طرح زیر بحث لاتے ہیں کہ ان کے تنقیدی ذہن کی سطح غیر معمولی طور پر بلند نظر آنے لگتی ہے۔ وہ اس ضمن میں صرف مشرق یا مغرب کی تنقیدی فکر سے خوشہ چینی تک اپنے آپ کو محدود نہیں رکھتے بلکہ بہ نفس نفیس ایک اعلیٰ درجے کے نظریہ ساز کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ تنقیدی فکر کا نقطۂ عروج نہیں تو اور کیا ہے وہ ایک جیسی متعدد فنی تدبیروں کو تخلیق کار کے ذہنی رویے میں ڈھال کر ایک کلیہ بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''استعارہ، تشبیہ، رمز بلیغ، تمثیل اور مجاز، ان سب کی جڑیں موازنے کے عمل میں پیوست ہیں اور یہ سب ایک وسیع استعاراتی رقبے میں سلسلے وار ایسے دائرے بناتی ہیں جو ایک دوسرے کو محیط بھی ہیں اور ایک دوسرے سے نقطۂ انقطاع بھی رکھتے ہیں''۔

اسلوب صاحب نے 'لالہ' کی علامتی معنویت کے موضوع پر اقبال کی اس علامت کے امکانات پر تو بحث کی ہی ہے، متذکرہ نقطۂ نظر کے تناظر میں بذات خود علامت کی تخلیق کی معنویت اور شاعری میں اس کی ہمہ جہتی کے بارے میں بھی دوررس اور انکشافی نکات کا اظہار کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا ایک مضمون نظم 'لالۂ صحرا' کے تجزیے پر مبنی ہے۔ لالہ کے پھول کی سرخی، اس کا صحرا میں کھلنا، اور اس کی تنہائی اور یکتائی جیسے تمام حوالے اقبال کی متعدد نظموں کے پس منظر میں زیر بحث آئے ہیں۔ مردِ مومن یا مرد قلندر سے لالہ کے پھول کی مناسبت، دل خون کرنے، بے نیاز رہنے اور ممتاز و یکتا نظر آنے کے باعث اقبال کے بنائے ہوئے سیاق وسباق میں کہیں واضح اور کہیں مبہم انداز میں نظر آتی ہے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ لالہ سے متعلق اسلوب صاحب کے دونوں مضامین نہ صرف یہ کہ لالہ کی علامت کی عقدہ کشائی کرتے ہیں بلکہ اقبال کی شاعری میں بعض دوسری علامتوں

کے استعمال کی منطق کو بھی سامنے لے آتے ہیں۔ وہ علامت کی فنی کارکردگی کا بھی شعور رکھتے ہیں اور علامت کی معنوی غیر مشروطیت کا بھی۔ چوں کہ اسطور بھی علامت سے ملتی جلتی فنی تدبیر کاری کا وسیلہ ہے اس لیے نامناسب نہ ہوگا کہ 'لالہ' کی علامت کے ساتھ اقبال کی ان نظموں کو بھی سامنے رکھا جائے جن کو اسلوب صاحب نے اسطوری نظموں کی حیثیت سے دیکھا اور نشان زد کیا ہے۔ ایسی نظموں میں یا تو اساطیر کا استعمال کیا گیا ہے یا پھر پوری کی پوری نظمیں ہی اسطوری پیش کش پر مبنی ہیں۔ اقبال کی شاعری کے تناظر میں شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان کے اساطیر کی حیثیت ہندو مائتھالوجی یا بعض قدیم یونانی مفروضات یا مسلمات سے متعلق تصورات سے مختلف ہے۔ یہ محض ماقبل تاریخ واقعات اور کرداروں سے تعلق نہیں رکھتے بلکہ ان اساطیر کی مدد سے اشیا کا ادراک کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے تو کوئی خلاف واقعہ بات نہیں ہوگی کہ اسلوب صاحب نے اقبال کی اسطوری نظموں کی نشان دہی اور ان نظموں میں اساطیر کی کارفرمائی کو نہایت غیر رسمی اور منفرد انداز میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

اقبال فہمی کے تقاضوں میں جس طرح مشرق کے علم کلام کے ساتھ مغرب کے فلسفیانہ تصورات سے اگر کما حقہٗ نہیں تو کم از کم ایک خاص حد تک واقفیت ناگزیر ہے۔ اسی طرح تصوف کے مکاتب فکر کے پس منظر کے بغیر اقبال کی فکر کو پوری طرح گرفت میں لینا مشکل ہے۔ اسلوب صاحب نے اقبال کے 'تصورِ خدا' کے موضوع پر لکھتے ہوئے تصوف کی رائج مکاتب بالخصوص وحدۃ الوجود اور وحدۃ الشہود کے تصورات پر خاصی علمی اور تحقیقی بحث کی ہے، دونوں کی تفریق واضح کی ہے اور ابن عربی اور مجدد الف ثانی کے نقاط نظر کے اختلاف کو نہایت معروضیت کے ساتھ پرکھنے کا ثبوت دیا ہے۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ اقبال وحدۃ الوجودی فکر کو مظاہر کائنات کی نفی اور حرکت و عمل کے منافی تصور کرتے تھے، اور اسی باعث انھوں نے پورے مشرق کو بے عملی اور تقدیر پرستی کے تصور سے نجات دلانے کی کوشش کی۔ اسلوب صاحب نے اقبال کے تصورِ خدا کو ارتقا پذیر دکھلایا ہے اور یہ نتیجہ نکالنے کی کوشش کی ہے کہ انسان اور خدا کے درمیان دو منفرد اکائیوں کا ربط ہے۔ مگر

اس تصور میں وجودی عنصر بھی شامل ہے اور شہودی عنصر بھی، اس طرح ان کے الفاظ میں ''اقبال کبھی خالق کو مخلوق سے جدا متصور کرتے ہیں اور کبھی ان میں ادغام اور انضمام کی گنجائش بھی نکلتی ہے''۔

پروفیسر انصاری نے جہاں کہیں بھی اقبال کی شاعرانہ فکر پر بحث کی ہے یا اقبال کی نمائندہ نظموں کے تجزیے کیے ہیں، وہاں وہ اقبال کے فکری مصادر پر عالمانہ بحث تو ضرور کرتے ہیں مگر یہ بات کبھی نہیں بھولتے کہ اقبال کو مفکرِ محض کے بجائے شاعر مفکر کے طور پر پڑھا جائے۔ یہی سبب ہے کہ ان بعض مقامات پر جہاں اقبال کی دانش وری، فنی یا شاعرانہ ارتقاع حاصل نہیں کر پاتی، جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے وہ بلا جھجک اس کی نشاندہی کرتے ہیں اور ایسے فنی نمونوں پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں جن میں دانش وری کے ساتھ فنی ہنر مندی پوری طرح ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا مضمون 'اقبال اور دانش حاضر' بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ زیر بحث مضمون میں اقبال کی دانش وری کی تفہیم کے لیے مصنف نے اقبال کے ایک خیال انگیز اور دوررس فنی امکانات کے حامل شعر ؎

عذاب دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل

کو اپنی بحث کا محور بنایا ہے۔ انھوں نے کوشش کی ہے کہ دانشِ حاضر کا تعین کرتے ہوئے بیسویں صدی کے اوائل تک کے جدید مغربی رویوں کو پیشِ نظر رکھا جائے۔ اور مغربی اندازِ فکر کے بنیادی عناصر کو اقبال کے افکار و تصورات کے آئینے میں دیکھا جائے۔ اس سلسلے میں انھوں نے 'دانشِ نورانی' اور 'دانشِ برہانی' کی بحث بھی چھیڑی ہے

اک دانشِ نورانی اک دانش برہانی
ہے دانشِ برہانی حیرت کی فراوانی

اور مغرب کے فکری رویوں میں وجدان اور روحانیت کے فقدان کو مغرب کا سب سے بڑا المیہ بتایا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ''مغربی فکر کو دانش برہانی کا نام دینا زیادہ مناسب ہے''

اس لیے کہ اس دانش سے تعقل اور استدلال کی صلاحیت کا تو ضرور اندازہ ہوتا ہے مگر بقول اقبال اس تعقل کی بالادستی نے معاصر زندگی کو امن وسکون، روحانی طمانیت، اور حضور قلب سے محروم کر کے رکھ دیا ہے۔ اسی باعث مصنف نے اقبال کے شعر ؎

یورپ میں بہت روشنئ علم وہنر ہے
حق یہ ہے کہ بے چشمہ حیواں ہے یہ ظلمات

کو بڑی اہمیت دی ہے۔ اور بجا طور پر اس ظلمات کے بے چشمہ حیواں ہونے کے شاعرانہ مضمرات کی نقاب کشائی کی ہے۔ اس شعر میں چشمۂ آب حیات، کے تاریکی میں ہونے کے اسطور کے ساتھ ظلمات کے لفظ کی رمزیت اور پوری مغربی تہذیب کو ظلمات کے مترادف قرار دینے میں جو معنویت اور بلاغت پوشیدہ ہے اس نے اقبال کی فکر کو بقول پروفیسر انصاری غیر معمولی طور پر شعریت سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ اس مضمون میں ٹی، ایس، ایلیٹ کی مشہور نظم The west land کے حوالے سے لندن، پیرس اور لندن وغیرہ کو غیر حقیقی شہر قرار دینے کی طرف بھی واضح اشارے کیے ہیں اور برطانوی سائنس داں سی، پی، اسنو کی دو ثقافتوں کی بحث بھی چھیڑی گئی ہے، اور ان حوالوں کے پس منظر میں مغربی فکر کی ساختہ اور پرداختہ دانشِ حاضر کے تضادات کو نمایاں کیا گیا ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ اسلوب احمد انصاری نے غالب اور اقبال کی شاعری کے مختلف پہلوؤں پر متعدد مضامین ہی نہیں بعض مستند کتابیں بھی لکھی ہیں۔ اقبالیات، تو خیر ان کی تنقید کے تخصصات میں سے ہمیشہ سے رہی ہے مگر مرزا غالب کی ادبی اور شاعرانہ قدر وقیمت کے تعین کی طرف بھی انھوں نے کم توجہ مبذول نہیں کی۔ غالب کے شاعرانہ امتیازات کیا ہیں؟ غالب کے فلسفیانہ تصورات، جذبے اور احساس میں کیسے تبدیل ہوتے ہیں؟ ان کے یہاں کسی باضابطہ فکری نظام کی تلاش کیوں عبث ہے؟ غالب کی شاعری میں بعض مخصوص حسی پیکروں بالخصوص سامعہ اور باصرہ کی کارفرمائی نمایاں کیوں ہے؟ اور کس طرح یہ دونوں حواس مشترک اور ہم آمیز شعری پیکروں کی تخلیق میں معاون ثابت ہوتے ہیں؟ غالب سے متعلق اس نوع کے تمام ممکنہ سوالات اسلوب

صاحب کی تنقید میں زیر بحث آئے ہیں اور انھوں نے ہر سوال پر سیر حاصل گفتگو بھی کی ہے اور ان کا ناقدانہ اور اطمینان بخش جواب بھی دینے کی کوشش کی ہے۔

مرزا غالب اپنے مخصوص تجربات تک کو کس طرح تعمیمی اصولوں میں تبدیل کر دیتے ہیں اور ان کی تشکیل کردہ تعمیمات کیوں کر قاری کے حافظے میں موجود کسی نہ کسی احساس یا تجربے سے رشتہ قائم کر لیتی ہیں؟ دراصل ان ہی سوالات کی مدد سے غالب کی عظمت کا صحیح تعین کیا جا سکتا ہے۔ اسلوب صاحب، غالب کے اس پیچیدہ تخلیقی طریق کار کو تنقیدی زبان میں کچھ اس طور پر واشگاف کرتے ہیں:

> غالب کی شاعری ان تعمیمات کی فنی ترسیل ہے جو انھوں نے تجربات سے اخذ کی ہیں۔ یہ بڑی حد تک اس شاعری سے مماثل ہے جسے ہربرٹ ریڈ نے جذباتی یا حسیاتی ادراک سے تعبیر کیا ہے، اور جس کا مجموعی تاثر یہ ہوتا ہے کہ وہ ہمارے کلی ردعمل میں ایک قسم کا ہیجان برپا کرتی ہے اور ہمارے اندر تحیر کی کیفیت کو بھی اکساتی ہے۔ غالب، جذبے اور ذہنی تصورات کے درمیان رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ خیالات کو حسیات میں اور مشاہدات کو ذہنی کیفیات میں تبدیل کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم رکھتے ہیں۔

مرزا غالب پر کوئی گفتگو اس وقت تک مکمل تصور نہیں کی جا سکتی جب تک ان کی شاعری میں موجود ذہنی اور جذباتی کارکردگی کے باہم تناسب کو بخوبی سمجھنے کی کوشش نہ کی جائے۔ ذہنی کارکردگی انسان کے تصورات اور افکار سے تعلق رکھتی ہے اور جذبے اور احساس کی شمولیت کے بغیر کوئی تخلیقی اظہار، فنی اعتبار یا استناد قائم نہیں کر پاتا۔ یہ سوال کسی اور مربوط فکر کے شاعر کے لیے بھی اہم ہے اور کسی ایسے شاعر کے لیے بھی جو کسی فلسفۂ حیات کو مربوط انداز میں تو پیش نہیں کرتا مگر اس کی شاعری میں غور و فکر اور فلسفیانہ نکات کی فراوانی ملتی ہے۔ اگر اردو شاعری کے حوالے سے بات کی جائے تو مربوط فکر کے شاعر کے طور پر علامہ اقبال کا اور فلسفیانہ نکتہ آفریں شاعر کی مثال میں غالب کا نام آسانی سے لیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک

مرزا غالب کی شاعری کا سوال ہے تو اس کا ایک بڑا امتیاز بکھرے فلسفیانہ تصورات کی جذباتی اور حسی تقلیب میں مضمر ہے۔ اس ضمن میں اسلوب صاحب نے غالب کے یہاں تصورات کی فراوانی کا ذکر کرتے ہوئے بنیادی مسئلے کو ان الفاظ میں سمجھا ہے کہ:

> مجرد تصورات کی شاعری عام طور پر سپاٹ اور بے مزہ ہوتی ہے مگر غالب کے یہاں ایسی شاعری میں جذبے کی داخلیت، توانائی اور شدت موجود ہے۔

اسلوب صاحب غالب کی تفہیم کے سلسلے میں اس مسئلے سے بار بار دوچار ہوتے ہیں اور اپنے مخصوص ناقدانہ شعور کو اس طرح روبہ عمل لاتے ہیں کہ ان کی تنقید غالب کی تخلیقی گتھیوں کو بڑے سلیقے سے سلجھاتی معلوم ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> غالب کے یہاں رنگارنگی اور فراوانی سے زیادہ ندرت، پیچیدگی اور تنوع اہم ہیں۔ ان کے یہاں جذبات کی تندی اور ذہن کی برق رفتاری بیک وقت ملتی ہے۔ ان کی شاعری میں تعقل کا عنصر تمام عناصر پر فوقیت رکھتا ہے۔ حسرت بھی اچھے اور دل پذیر شاعر ہیں۔ ان کے یہاں بھی جذبات کی بوقلمونی اور فراوانی ملتی ہے مگر وہ خالص تجربے سے آگے نہیں بڑھتے۔

راقم الحروف یہ سمجھنے سے قاصر ہے کہ مرزا غالب جیسے ممتاز ترین شاعر پر اظہار خیال کرتے ہوئے اسلوب صاحب کو ایک سے زیادہ مقامات پر حسرت موہانی جیسے دوسرے یا تیسرے درجے کے شاعر کی یاد کیوں آجاتی ہے؟ اور بعض معاملات میں وہ غالب کا موازنہ حسرت موہانی سے کرکے غالب کی عظمت پر سمجھوتہ کرنے کو کیسے تیار ہوجاتے ہیں؟ مذکورہ اقتباس میں جہاں غالب کے تعقل اور جذبات کی تندی کی ہم آمیزی کا معاملہ زیر بحث ہے وہاں سپاٹ تجربے سے آگے نہ بڑھ پانے والے شاعر حسرت کے جذبات کی بوقلمونی کے مابین کسی نقطۂ اشتراک کی تلاش، زیادہ دور تک ہماری تنقیدی رہنمائی نہیں کرسکتی۔ بس غنیمت یہ ہے کہ ان کے سلیم الطبع فیصلے میں حسرت کی اس فنی تحدید کی نشاندہی

ضرور ہوگئی ہے کہ حسرت بالآخر تجربہ محض سے آگے بڑھنے کا ثبوت نہیں فراہم کر پاتے۔

کلام غالب کے فنی محاسن کو نت نئے انداز میں دیکھنے اور مختلف زاویۂ نگاہ سے پرکھنے کے عمل میں پروفیسر انصاری تقریباً ان تمام محاسن کی نشاندہی کرتے ہیں جن کے سبب غالب کی تخلیقی ندرت اور انفرادیت کا تعین ممکن ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے ان شاعرانہ تدابیر پر خاص توجہ صرف کی ہے جن کی مدد سے مرزا غالب بالواسطہ اظہار کو معنی آفرینی کا سرچشمہ بنا دیتے ہیں اور زمانہ اور صورتِ حال کی تبدیلی کے باوجود ان کی شاعری کوئی نہ کوئی نیا سیاق وسباق اختیار کر لیتی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے غالب کے یہاں استعارہ سازی، علامت نگاری اور پیکر تراشی کے عمدہ نمونوں کو بار بار نشان زد کیا ہے۔ انھوں نے غالب کی استعارہ سازی کی جو مثالیں پیش کی ہیں وہ ان گنت ہیں، تاہم جب استعارے کے بنیادی عمل کے بارے میں وہ اس نوع کا مقدمہ قائم کرتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے استعارے کی تخلیق، کارکردگی اور دائرۂ کار کو کتنی گہرائی سے سمجھا ہے۔ اور کس کامیابی کے ساتھ غالب کی شاعری پر اس کا اطلاق کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال یہ ہے کہ:

> استعارہ کی تخلیق وجود کی اس یگانگت پر مبنی ہے جو انسانی ذہن، اشیاء کے درمیان اولین ردعمل میں محسوس کرتا ہے اور اسی لیے استعارے کا کوئی سچا بدل تجویز نہیں کیا جا سکتا۔ بہ الفاظ دیگر استعارہ ایک مکمل اور قطعی بیان ہے۔ ایک طور سے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مانوس اور جانی بوجھی اشیاء کے درمیان جو چیز ارتباط پیدا کرتی ہے وہ استعارہ ہی ہے۔ اس کی بدیہی خصوصیت ایجاز اور جامعیت ہے۔

اگر کوئی نقاد رمزیت، ایمائیت، ایجاز اور جامعیت کے وسیلے کے طور پر استعارہ کی اس ہمہ گیری اور اہمیت کا ایسا شفاف اور واضح تصور رکھتا ہے تو آسانی سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ غزل جیسی صنف کے منفرد شعروں میں استعارے کے وسیلے سے کتنے دوررس امکانات پیدا کیے جا سکتے ہیں۔ مرزا غالب نے اپنی غزل میں کائنات کے بکھراؤ کو استعاروں میں

سمیٹنے کے جو نمونے پیش کیے ہیں اس کی نشاندہی جس انداز میں کی گئی ہے وہ اپنے آپ میں استعارہ سازی کی معنویت کا بھی ثبوت ہے اور اس سے غالب کے یہاں استعارے کی فراوانی کا جواز بھی فراہم ہوتا ہے۔ اسی باعث ان کا کوئی دعوی بغیر دلیل اور کوئی تنقیدی مقدمہ بغیر قرار واقعی ثبوت کے نہیں رہ جاتا۔ جہاں تک غالب کی پیکر تراشی کا سوال ہے تو وہ غالب کے یہاں امیجری یا پیکر تراشی کی بہت سی مثالیں بھی پیش کرتے ہیں اور غالب کی مخصوص امیجری کی حرکیات کا تعین بھی کرتے ہیں۔ یہاں محض نمونے کے طور پر ان کے ایک چھوٹے سے بیان کا حوالہ مناسب معلوم ہوتا ہے جس میں غالب کی پیکر تراشی میں ایک سے زیادہ حواس کے استعمال اور مختلف حواس کا آمیزہ (Synesthesia) تیار کرنے کی خاص طور پر داد دی گئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> غالب کے یہاں ایسے پیکروں کی بہتات ہے جن کا تعلق حس باصرہ اور حس سامع سے ہے، اور دونوں قسم کے پیکروں میں انتہائی موزونیت، دل کشی اور گہری اشاریت پائی جاتی ہے۔

غالبیات اور اقبالیات سے متعلق اسلوب احمد انصاری کے متذکرہ تنقیدی طریق کار کے علاوہ اور بھی متعدد ایسے پہلو ہیں جن کی مدد سے ان کی ناقدانہ بالغ نظری کی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں مگر تفصیل سے احتراز کرنے کے باوجود ان کی تنقید کے تقابلی انداز کا ذکر نہ کرنا ان کی ناقدانہ صلاحیت کے ایک بہت اہم پہلو سے چشم پوشی کے مترادف ہوگا۔ یوں تو انھوں نے اپنے بیش تر مضمون میں تقابلی تنقید کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں مگر غالب اور اقبال یا غالب اور مومن کے موازنے سے متعلق میں زیر بحث شاعروں کے مابہ الاتفاق اور مابہ الاختلاف پہلوؤں کی نشاندہی بالعموم شاعرانہ فکر، لہجہ اور اسلوب کی ماہرانہ شناخت بن جاتی ہے۔ انھوں نے اپنے ایک اہم مضمون 'غالب اور اقبال: مشترک شعری محرکات' میں متذکرہ دونوں شاعروں کی نبض پر بھی ہاتھ رکھا ہے اور دونوں کو ایک تسلسل کے طور پر بھی دیکھنے کی کوشش کی ہے:

> اقبال نے غالب کے مرثیے میں تخیل، نطق، فکر اور رفعت پرواز کی

نشان دہی کی ہے۔ جاوید نامہ، میں اقبال کے تخلیقی سفر میں فکر و عمل کے دوسرے قافلہ سالاروں کے ساتھ غالب بھی ان کے ہم رکاب ہیں۔ جدید اردو شاعری کے رنگ و آہنگ پر غالب کا اگر کوئی اثر پڑا ہے تو وہ اقبال کے توسط سے ہی آیا ہے۔ غالب اور اقبال دونوں زندگی کا حرکی تصور رکھتے ہیں۔ غالب اور اقبال، دونوں کے یہاں عینی نقطہ نظر کی کارفرمائی ہے۔ دونوں ہی انسان کو مرکز کائنات مانتے ہیں۔

اس بات کو آگے بڑھاتے ہوئے پروفیسر انصاری نے بتایا ہے کہ غالب کی شاعری میں شوق اور تمنا کے شعری پیکر کثرت سے آتے ہیں اور ان کے یہاں شوق اور تمنا نہ صرف یہ کہ توانائی کے مترادف ہیں بلکہ ان میں جوش حیات اور ممکنات زندگی کے سارے محرکات مضمر دکھائی دیتے ہیں۔ اس پس منظر میں جب وہ اقبال پر نگاہ ڈالتے ہیں تو ان کو اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال نے بھی شوق اور آرزو کے استعارے جگہ جگہ استعمال کیے ہیں۔ ان کے لیے زندگی پیہم جستجو ہے اور تسخیر کائنات اس کا مقصد اولیٰ ہے۔ اشتراک کے ان پہلوؤں کی بنیاد پر اگر پروفیسر انصاری زندگی کے حرکی تصور اور انسان کو مرکز کائنات قرار دینے کے معاملے میں غالب اور اقبال کے جس مشترک رویے کی نشاندہی کرتے ہیں تو اس کی توثیق دونوں شاعروں کے گہرے مطالعے سے بھی کی جا سکتی ہے اور اس میں پروفیسر انصاری کے نقطۂ نظر سے بھی مدد لی جا سکتی ہے۔

غالب اور مومن کے تقابلی مطالعہ سے متعلق اپنے ایک مضمون میں اسلوب صاحب دونوں شاعروں کی ایک بڑی خصوصیت 'نکتہ سنجی' بتاتے ہیں اور جب وہ دونوں کا فرق واضح کرتے ہیں تو یہ کہنے میں کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے کہ غالب کی نکتہ سنجی حقیقی معلوم ہوتی ہے اور مومن کی مصنوعی۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

مومن اور غالب کے یہاں جو عنصر مشترک ہے وہ نکتہ سنجی یعنی wit کا استعمال ہے۔ برطانوی انشائیہ نگار ایڈیشن نے سب سے پہلے

> اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ نکتہ سنجی دو طرح کی ہو سکتی ہے۔
> ایک Truewit اور اس کے بالمقابل Falsewit۔ان دونوں
> کا فرق ہی غالب کو مومن سے ممتاز کرتا ہے۔

پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ پروفیسر انصاری نے اپنے متعدد مضامین میں تجربے کے متضاد پہلوؤں کو ایک وحدت میں سمونے اور رمز بلیغ کی صنعت کو نہایت کامیابی سے برتنے، جیسے رویوں کو مرزا غالب کا ایسا فنی کارنامہ بتایا ہے جس میں ان کا ثانی مشکل سے تلاش کیا جا سکتا ہے۔اس ضمن میں جب وہ غالب کا مقابلہ مومن سے کرتے ہیں تو اس بات کو دلیلوں اور مثالوں کی مدد سے ثابت بھی کر دکھاتے ہیں۔وہ غالب کی امتزاجی اور انجذابی استعداد کا ذکر کرتے ہوئے مومن کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ......مومن کے یہاں متضاد تجربات کو ایک دوسرے کے اندر مدغم
> کرنے کی کوشش ناپید ہے۔البتہ ایک طرح کی زودحسی، رعنائی
> وزیبائی اور تیکھا پن ان کے یہاں ضرور ملتا ہے۔

جہاں تک متضاد تجربے کو ایک وحدت میں سمونے کا معاملہ ہے وہ اپنی جگہ،مگر شعری تجربے کو ایک نوع کی قلبِ ماہیئت سے گزارنے کی جس صلاحیت کا مظاہرہ غالب کے کلام میں بار بار ملتا ہے،اس سے بھی آگے بڑھ کر کبھی کبھی ارضیت کو ماورائیت میں اور ماورائیت کو ارضیت میں بدلنے کی جو ادا غالب سے مخصوص ہے اس کی طرف بھی اسلوب صاحب، مومن سے ان کا موازنہ کرتے ہوئے اشارہ کرتے ہیں۔ان کا کہنا ہے کہ:

> (مومن کے یہاں) شعری تقلیب کا عمل کچھ ایسا ہے کہ نفسیاتی
> تجربے الفاظ کی حسن کاری اور مشاطگی کے طفیل ایک طرح کی قطعی
> دل آویز تصویروں میں ڈھل جاتے ہیں۔لیکن نفسی زندگی کی
> پرچھائیاں ان کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔

یوں بھی اس حقیقت سے انکار مشکل ہے فکر کی جولانیوں اور تخیل کے بے محابا اظہار کے باوجود غالب کے پاؤں ہمیشہ زمین پر ٹکے رہتے ہیں۔اس لیے صاف معلوم ہوتا ہے کہ

غالب کی شاعری میں ارضیت اور ماورائیت ساتھ ساتھ چلتی ہے اور مومن ہی کیا، اپنے اس میدان میں غالب یکتا اور منفرد دکھائی دیتے ہیں۔

اسلوب احمد انصاری کے تنقیدی سرمایے میں بعض ایسے شاعروں کے جائزے بھی موجود ہیں جن شاعروں کی پرکھ کے معاملے میں ان کو تقدم زمانی حاصل ہے۔ ایسی تحریروں میں ان کا ایک مضمون فراق گورکھپوری کی شاعرانہ اہمیت سے متعلق ہے۔ یہ مضمون اس وقت لکھا گیا تھا جب فراق کی شناخت بھی پوری طرح متعین نہیں ہوئی تھی۔ شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ فراق تنقید میں بعد کے زمانے میں جن خیالات کا اظہار بالعموم کیا گیا ان میں اسلوب صاحب کی فراق شناسی کی بازگشت ضرور سنائی دیتی ہے۔ انھوں نے لکھا تھا:

> فراق کے یہاں تفکر، سوز و گداز اور زندگی کا اثبات ملتا ہے۔ فراق کا ذہن انتخابی ہے۔ فراق کی شاعری کے ہر دور میں احتساب اور خود تنقیدی کا عمل جاری رہا۔ ان کے پورے کلام میں ذاتی انکشاف کی تازگی اور روشنی موجود ہے...... فراق بنیادی طور پر عشق کی جسمانیت اور حسن کی نفسیات کے شاعر ہیں، اور میرا خیال ہے کہ ان کے یہاں یہ اچھوتا رنگ ہندی اور سنسکرت کے مطالعہ سے آیا ہے۔

پروفیسر اسلوبؔ احمد انصاری نے ناقدانہ پختگی کے زمانے میں اپنی خاص توجہ متن کے عمیق مطالعے اور شعری و نثری متون کے تجزیاتی جائزے پر مرکوز رکھی۔ اس ضمن میں انھوں نے اقبال کی نمائندہ نظموں کے تجزیاتی مطالعہ پر مبنی ایک اہم کتاب شائع کی اور اردو کے نمائندہ شاعروں کی تجزیاتی تنقید پر خاص توجہ صرف کی۔ ان کی مرتبہ کتاب 'غزل تنقید' کی دو جلدوں میں تنقید کے وسیلے سے اردو غزل کے تقریباً تمام اہم رجحانات کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ یوں تو زیر بحث کتاب میں متعدد دوسرے ناقدین کے تجزیے بھی شامل ہیں مگر تناسب کے اعتبار سے خود پروفیسر انصاری کے متنی تجزیوں کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔ یہاں اس بات کی گنجائش تو نہیں کہ مختلف غزلوں کے تجزیے میں زیر بحث آنے والے

تنقیدی نکات پر تفصیلی گفتگو کی جائے مگر 'غزل تنقید' میں شامل مقدمے کو کسی طرح نظر انداز کر کے آگے نہیں بڑھا جا سکتا۔ اس مقدمے میں پروفیسر انصاری نے تجزیاتی مطالعہ کی مبادیات کے ساتھ غزل کی صنف کی امتیازی خصوصیات کا ذکر بہت واضح اور بلیغ انداز میں کیا ہے۔ انگریزی تنقید میں آئی، اے، رچرڈز، ان کے بعض تلامذہ اور ان کے بعد 'نئی تنقید' کے بنیاد گزاروں نے متن کے عمیق مطالعے کی جو روایت قائم کی تھی، اردو میں اگر کسی نقاد نے اس روایت کو ایک رجحان میں تبدیل کیا ہے تو وہ اسلوب احمد انصاری ہیں۔ کہنے کو تو جدیدیت کے علمبرداروں بالخصوص شمس الرحمٰن فاروقی کے ہیئتی اور تجزیاتی تنقید کو فروغ دینے کا سہرا باندھا جاتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ جدید نقادوں کے یہاں اسے ایک طرح کی سنسنی خیزی میں تبدیل کرنے کا رویہ زیادہ ملتا ہے اور عملی طور پر اس طریق کار کو استعمال کرنے کی طرف توجہ کم ملتی ہے۔ پروفیسر انصاری نے کوئی گروہ بنائے بغیر گزشتہ تین دہائیوں میں مطالعہ متن کی غیر معمولی روایت کو فروغ دیا ہے۔ انھوں نے اپنے مقدمے میں جن الفاظ میں غزل کی شعریات کا تعین کرنے کی کوشش کی ہے ان میں غزل کی صنف کے معترضین کا شافی جواب بھی موجود ہے اور کلیم الدین احمد کے 'نیم وحشی صنف سخن' جیسے چپیٹے فقرے کا ردعمل بھی:

> سہولت اظہار کی خاطر یہ کہہ لیجیے کہ غزل کا آرٹ بڑا نقاب پوش آرٹ ہے۔ یہ برہنگی کی تاب نہیں لا سکتا، اور نہ چیخ پکار، شور و غوغا اور نعرے بازی کی۔ یہ ساری باتیں اس کی متانت سے میل نہیں کھاتیں۔ یہ نیم وحشی نہیں بلکہ ایک سوفسطائی (Sophisticated) آرٹ فارم ہے۔

بنیادی طور پر مغربی ادبیات کی روایت کے زیر اثر پروردہ، پروفیسر اسلوب احمد انصاری کا ادبی مذاق اس وقت اپنی ہمہ گیری کا بھرپور اعتراف کرنے پر مجبور کرتا ہے جب وہ بعض خالص مشرقی اصناف سخن کے امتیازات اور انوکھے پن کے تناظر میں نہایت غیر رسمی طریقے پر 'غزل کی شعریات' کی بازیافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ بات اس لیے

بھی خاص اہمیت کی حامل ہے کہ مغربی ادب کے راستے سے اردو کے تنقیدی منظر نامے پر نمودار ہونے والے زیادہ تر نقاد غزل غزل کی صنفی انفرادیت اور مغربی نظم کی روایت سے اس کے اختلاف کو نشان زد کرنے میں ٹھوکریں کھاتے رہے ہیں۔ ان کے برخلاف غزل کی نہایت امتیازی صفات کے بارے میں اسلوب صاحب کے چند بیانات نہ صرف یہ کہ مغرب زدہ ذہن پر کاری ضرب لگاتے ہیں بلکہ خود ان کی ناقدانہ قوت ممیزہ کا بھی ثبوت فراہم کرتے ہیں جس کی بدولت وہ مغربی ادب کو مغربی روایت کے پس منظر میں اور مشرقی اصناف سخن مشرقی رسومیات کے سیاق و سباق میں پڑھنے، سمجھنے اور پرکھنے کی ناقدانہ بصیرت کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔

> غزل میں تسلسل معنی کی تلاش اور اس کا سخت گیر مطالبہ سعیٔ لا حاصل ہے۔ ادبی قدر کی حیثیت سے تسلسل انیسویں صدی کی قدر ہے۔ بیسویں صدی کے ادب میں خواہ وہ شاعری ہو یا فکشن، تسلسل کے بجائے عدم تسلسل کی کارفرمائی بیش از بیش نظر آتی ہے۔
>
> ہر چند کہ غزل کی بنیاد نظم کے برعکس اندرونیت (Inwardness) پر ہے لیکن اس میں ذہن کی ساری جولانیاں اور پیچیدگیاں بھی اپنا نقش بٹھائے بغیر نہیں رہتیں۔ ردیف اور قافیہ کی پابندی جذبات کی تندی، تیزی اور شوریدگی میں نرمی اور اعتدال پیدا کرنے میں معاون ہوتی ہے۔ جس طرح کا ترنم اس کے وسیلے سے غزل میں در آتا ہے اس کی مثال شاعری کی کسی اور صنف میں نظر نہیں آتی۔

محولہ بالا معروضات اور اسلوب صاحب کی تنقید کے نمونوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کا ناقدانہ شعور مسلسل ارتقا پذیر رہا ہے اور انھوں نے افقی طور پر مغرب سے مشرق تک اور عمودی طور پر رد و قبول سے لے کر ناقدانہ بصیرت تک کے طویل فاصلے طے کیے ہیں

☆☆☆

وہاب اشرفی کی ناقدانہ شناخت

اردو کی ادبی تنقید کے عروج وزوال کی پوری داستان صحیح معنوں میں محض ایک صدی پر پھیلی ہوئی ہے۔اٹھارہویں صدی کے وسط سے لے کر انیسویں صدی کے اواخر تک شعرائے اردو کے تذکروں کی صورت میں جو تنقید ملتی ہے وہ یا تو شعری وادبی تاریخ کا ضمیمہ ہے، یا پھر شعراء کے کلام کے انتخاب کے حواشی کی حیثیت رکھتی ہے۔اگر ان قدیم تنقیدی تصورات کا کوئی پس منظر ہے تو وہ علم معانی، علم بیان اور مجموعی طور پر علم بلاغت کی عربی اور فارسی روایت کی بازگشت ہے۔الطاف حسین حالی کی کتاب مقدمہ شعروشاعری کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ وہ اپنے تمام حدبندیوں کے باوجود مشرقی شعریات کے مسلمہ اصولوں کو، نو وارد مغربی تصوراتِ ادب کے ساتھ ہم آمیز کر کے اردو شعریات کو مرتب کرنے کی ایک نہایت وقیع اور بڑی حد تک کامیاب کوشش ہے۔بیسویں صدی کے نصف اول میں یوں تو شبلی نعمانی، امداد امام اثر، مولوی عبدالحق اور مولوی عبدالرحمٰن دہلوی کے تنقیدی تعبیرات کی بالادستی رہی، مگر ان کی تحریروں میں تنقیدی معیارات کی ترتیب نو کے ساتھ ان کے عملی انطباقات کی بعض کاوشیں سامنے آنا شروع ہوگئی تھیں۔ان کے ساتھ ہی آل احمد سرور، محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد اور احتشام حسین کی وہ تحریریں بھی منظر عام پر آنا شروع ہوگئی تھیں جن میں مشرقی شعریات کے قدرے کم اور مغربی اصول وضوابط سے استفادے کے عمدہ نمونے متعارف ہونے لگے تھے۔ہندوستان کی تقسیم اور آزادی کے

بعد ان موخرالذکر نقادوں نے صرف دو تین دہائیوں میں اردو تنقید کو صحیح معنوں میں ادبی تنقید کے نئے تصور کی طرح نہ صرف یہ کہ استعمال کیا بلکہ اردو میں تنقید کو اعتبار اور کسی حد تک استناد کی سطح پر لا کھڑا کیا۔ ان سربرآوردہ نقادوں کے بعد جس نسل نے اردو تنقید کی حدود میں وسعت پیدا کی ان میں بلاشبہ گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، وزیر آغا، مظفر علی سید، وارث علوی اور فضیل جعفری کی ہمہ جہت تنقیدی کاوشوں کو اہمیت حاصل ہے۔ مگر یہ فہرست اس وقت تک مکمل اور معتبر نہیں قرار دی جاسکتی جب تک اس میں وہاب اشرفی، شمیم حنفی اور حامدی کاشمیری کی تنقیدی کتب اور مضامین کی قدر و قیمت کو نہ سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ یہ بات اس لیے بھی قابل ذکر ہے کہ جس طرح محمد حسین آزاد کی کتاب 'آبِ حیات' نے اپنے بعض نقائص کے باوجود ادبی استناد سازی میں غیر معمولی کردار ادا کیا تھا بالکل اسی طرح بعض مرکزی مقامات اور ادبی اداروں سے وابستہ نقادوں کو تنقیدی استناد کا حوالہ عموماً بنایا جاتا رہا اور قدرے دور افتادہ مقامات سے وابستہ نقادوں کی بہت اہم کوششوں کو بھی تنقیدی استناد سازی کا حصہ دار برائے نام ہی تصور کیا گیا۔ وہاب اشرفی کی ناقدانہ حیثیت کو بھی اسی خانے میں رکھنا چاہیے کہ ہنوز ان کی تنقید کے بارے میں ان کے کارناموں کی شایانِ شان کوئی اہم کام سامنے نہیں آیا۔

وہاب اشرفی نے بیسویں صدی کی آخری تین دہائیوں میں ایک محقق کی حیثیت سے متعدد قدیم متون پر تحقیقی جلدیں بھی مرتب کیں، بہت اہم اور قابل توجہ تنقیدی مضامین بھی لکھے اور عالمی ادب کی تاریخ بھی مرتب کرنے کی طرف توجہ صرف کی۔ مگر محقق اور تاریخ نویس کی حیثیت کو عموماً کچھ ایسا نمایاں کیا گیا کہ ان کی اصل حیثیت جو ایک اعلیٰ درجے کے نقاد کی تھی، وہ پس منظر میں چلی گئی۔

وہاب اشرفی نے قدیم ادبی تنقید کی تاریخ بھی مرتب کی ہے اور مابعد جدید تنقیدی تصورات پر ایک مکمل اور مبسوط کتاب بھی لکھی ہے، لیکن جو مضامین ان کی ناقدانہ اہمیت کا تعین کرنے میں ہمیشہ معاون ثابت ہوتے رہیں گے وہ اردو کے قدیم اور جدید ادبی سرمایے سے متعلق ان کے قابل توجہ مضامین ہیں جو ان کے چند مجموعہ ہائے مضامین

میں شامل ہیں۔ان میں سے بیش تر مضامین اردو کے ممتاز ادبی جرائد میں شائع ہو چکے ہیں اور وقفے وقفے سے ان مضامین نے ادبی حلقوں کو چونکایا بھی ہے اور وہاب اشرفی کی اہمیت کا احساس بھی دلایا ہے—وہاب اشرفی کو شروع سے ہی علم بلاغت سے دلچسپی رہی ہے اور اس حوالے سے وہ محدود انداز میں مشرقی علوم شعر سے بھی آشنا رہے ہیں۔مگر ان کے استفادے کا اصل میدان مغربی تنقید کے اصول ونظریات پہلے بھی تھے اور اب بھی ہیں۔مغربی اصول ومعیار سے ان کی دلچسپی اس وقت بہت معنی خیز اور توجہ طلب بن جاتی ہے جب وہ ان اصولوں کو اردو کے سیاق وسباق میں بعض نئی شکلیں دینے کی کوشش کرتے ہیں اور اپنے ادب پر ان کا کامیاب اطلاق کر کے انہیں تجزیے اور محاکے کے عمل سے گزارتے ہیں۔اپنے تنقیدی جائزوں میں انہیں اس بات کی ضرورت تو محسوس نہیں ہوتی کہ وہ قدیم مغربی تنقیدی مبادیات کا اعادہ کرتے رہیں،مگر ان کی کم وبیش ہر تنقیدی تحریر تنقید کی مغربی بنیادوں سے گہرے شغف کا اظہار کرتی ہے۔اس کے ساتھ ہی فکشن کا معاملہ ہو،ڈرامے کی بات ہو یا شاعری کی پرکھ کے اصول وضوابط کا مسئلہ،انھوں نے انیسویں اور بیسویں صدی کی مغربی تنقید کے رائج تصورات کا بڑی گہرائی سے مطالعہ بھی کیا ہے اور ان تصورات کو وہ اپنی تنقید میں بہت کارآمد طریقے سے استعمال کرتے ہیں ۔نئے مغربی تصورات سے ان کی والہانہ رغبت کا یہ عالم ہے کہ بسا اوقات ان کی فراہم کردہ معلومات تنقیدی فیشن میں رہنے کا بھی احساس دلاتی ہیں۔میتھو آرنلڈ سے لے کر اینے ویلے،اور پھر آئی ،اے رچرڈز، ایف آر لیوس اور ٹی،ایس ایلیٹ تک کے تنقیدی تصورات اور پرانی مغربی تنقید پر ان نقادوں کے ناقدانہ اضافے خصوصیت سے وہاب اشرفی کی دلچسپی کا مرکز رہے ہیں۔ظاہر ہے کہ اس پس منظر سے گہری دلچسپی کے بغیر کوئی نقاد ہیئتی تنقید،نئی امریکی تنقید اور ہمارے ماضی قریب میں سب سے زیادہ مستعمل نئے مغربی تصورات کو کارآمد طریقے پر استعمال نہیں کرسکتا۔چنانچہ وہاب اشرفی بھی یہی طریق کار استعمال کرتے ہیں۔مگر ان کا ایک بڑا امتیاز یہ ہے کہ وہ ابہام کے مسئلے پر گفتگو کریں،شاعری میں شخصیت کے گریز کے مسئلے پر اظہار خیال کریں،بناؤ کی بات

کریں یا قول محال کی، لفظ کے جدلیاتی استعمال کی گفتگو کریں، شاعری کی تین آوازوں کو زیر بحث لائیں یا شعری زبان کے جذباتی اور حوالہ جاتی معنی کو وسیلۂ نقد بنائیں، ہر جگہ اور ہر موقع پر وہ اپنے علمی سرچشمے کو یاد رکھتے ہیں اور کبھی بھی ضروری حوالے کے بغیر اپنے بیان کردہ ہر اصول کو ایجاد بندہ کے طور پر پیش کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ یہ ان کی ایسی ناقدانہ دیانت داری ہے جس کا ہمیشہ اعتراف کرنا چاہئے۔ ورنہ اردو میں جدید تنقید کے متعدد نمائندے کچھ اس طرح اِن تصورات کو ذاتی ملکیت کے طور پر استعمال کرتے ہیں کہ اس بات کا اندازہ ہی نہیں لگایا جا سکتا کہ دوسرے کے خیالات کہاں ختم ہوتے ہیں اور تنقید نگار کے اپنے اصول یا انطباقات کہاں سے شروع ہوتے ہیں۔ اس موقع پر بے محل نہ ہوگا کہ ایک ادبی ستم ظریف کے اس تبصرہ کا ذکر کر دیا جائے جو اس نے ایک سر برآوردہ اردو نقاد کے بارے میں یہ سن کر کہ کیا ہی اچھا ہو کہ ان کے تنقیدی مضامین کو انگریزی میں ترجمہ کر دیا جائے؟ اس ستم ظریف نے یہ تبصرہ کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا کہ ہاں، اس ترجمے سے انگریزی زبان کا تو کوئی بھلا نہ ہوگا مگر ہمارا نقاد پوری طرح بے نقاب ہو کر رہ جائے گا، اس لیے کہ لوگوں کو اندازہ ہو جائے گا کہ اس سے کہیں زیادہ بہتر اور باسلیقہ انداز میں بیسویں صدی کے انگریزی نقادوں نے یہ باتیں پہلے سے اپنی کتابوں میں لکھ رکھی ہیں

وہاب اشرفی نے تنقیدی نظریات کے سلسلے میں مغرب سے جو استفادے کیے ہیں ان میں اردو زبان کے مزاج اور اردو ادب کی روایت سے متعلق اپنی تربیت کو حتی الامکان ہم آمیز کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی باعث ان کی تحریروں میں اصولوں کی حد تک تو مغرب سے واضح استفادہ، اور خوشہ چینی کا انداز بھی ملتا ہے مگر جہاں کہیں انہوں نے مغربی اصولوں کا اطلاق اردو ادب پر کرنے کی کوشش کی ہے وہاں اصولوں کی علمی دبازت پر ادب کی جمالیاتی قدریں زیادہ غالب اور نمایاں نظر آتی ہیں۔ یہ بات اس لیے بھی بہت اہمیت کی حامل ہے کہ کلیم الدین احمد جیسے نابغۂ ادب و تنقید نے اپنی ساری تجزیاتی صلاحیت اور تنقیدی بصیرت کے باوجود غزل اور نظم کی اصناف کے مابین خط امتیاز کو کبھی سمجھنے کی کوشش نہیں کی اور محض اس تسامح کی وجہ سے کوئی بھی اردو کا نقاد ان کو اپنا ہدف بنانے میں

تکلف نہیں کرتا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس نوع کے نقادوں میں کبھی کبھی وہاب اشرفی بھی شامل نظر آتے ہیں مگر ایسے موقع پر وہاب اشرفی کلیم الدین شکنی سے کہیں زیادہ اردو کی مخصوص مشرقی اصناف کا دفاع کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

وہاب اشرفی کے اہم مضامین کے انبار میں یوں تو نثری نظم، اسالیب نثر، اور فکشن کے متعدد پہلوؤں پر ان کی تحریریں کچھ کم اہم نہیں معلوم ہوتیں، مگر ان کی بنیادی دلچسپی ادبی تنقید کی تاریخ اور جدید ادب پر تنقیدی اصولوں کے انطباق سے ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اردو تنقید کی نئی صورت، نئی تنقید کے چند سال اور تحقیق و تنقید کے باہمی رشتے، جیسے موضوعات پر بڑے وقیع مضامین تحریر کیے ہیں۔ ان مضامین کے علاوہ اردو ادب کدھر، احتشام حسین کے تنقیدی رویے، اور شمس الرحمن فاروقی کی کتاب شعر غیر شعر اور نثر، پر بھی ان کے مضامین تنقیدی ضابطہ بندی اور اطلاقی تنقید کے بعض پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔۔۔ اردو تنقید کی نئی صورت، سے معنون وہاب اشرفی کا مضمون نہ صرف یہ کہ معاصر تنقید پر ان کی مکمل دسترس کی نمائندگی کرتا ہے بلکہ اردو تنقید کے اس منظر نامے کو بڑی بالغ نظری کے ساتھ نشان زد کرتا ہے جس میں ان کے متعدد بزرگ معاصرین اور ہم عمر نقادوں کی کاوشیں اپنی تعین قدر کے لیے وہاب اشرفی جیسے تجزیاتی ذہن کا تقاضہ کرتی ہیں۔ زیر بحث مضمون میں آل احمد سرور، محمد حسن عسکری، وزیر آغا، خلیل الرحمن اعظمی اور شمس الرحمن فاروقی کے ساتھ محمد حسن، قمر رئیس، اور سید محمد عقیل جیسے ترقی پسند نقادوں کی تحریروں پر بڑی حد تک قرار واقعی رائے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چونکہ زیر بحث مضمون کے ابتدائی حصے میں محمد حسن کی ناقدانہ حیثیت کو بہت امتیاز کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، اس لیے ایک نگاہ اس بات پر ڈالنی مناسب ہوگی کہ ان کے بارے میں وہاب اشرفی کی رائے کس حد تک معروضیت کے ذیل میں آتی ہے؟ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مضمون کی ابتداء کے ساتھ ہی مضمون نگار محمد حسن کو ایک وسیع النظر اور غیر متعصب ترقی پسند نقاد ثابت کرنے کا ارادہ کیے بیٹھا ہے۔ اردو تنقید کی صورت حال کے جائزے میں لوکاچ کے بارے میں اصغر علی انجینئر کی تعبیرات اور ان تعبیرات کی بنیاد پر محمد حسن کی تنقیدی نگارشات

میں لوکاچ سے مماثل رویے کی تلاش وجستجو، دراصل پہلے سے طے شدہ معروضات کی توثیق کا انداز لیے ہوئے ہے۔ اصغر علی انجینئر کے الفاظ میں ان معروضات کے تعین کے بعد کہ ''لوکاچ یہ بات زور دے کر کہتا ہے کہ مارکس اور اینگلس نے بالزاک اور شیکسپیئر میں اپنے جمالیاتی اصولوں کی تعبیر دیکھی، شیلر اور زولا میں نہیں'' یا یہ کہ ''مارکس نے بالزاک اور ہاف مان کی فنطاسیہ پر مبنی کہانیوں کو ادب میں شمار کیا ہے'' وغیرہ وغیرہ، وہاب اشرفی ان خیالات کی بازگشت محمد حسن کی تحریروں میں تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر بار بار توصیفی کلمات کے استعمال کے باوجود ان کی تحریروں کو اپنی توصیف کا گواہ نہیں بنا پاتے۔ وہ کبھی لکھتے ہیں کہ جناب محمد حسن ادبی جدت طرازیوں کو اپنے اشتراکی نقطۂ نظر کی زنجیر پہنانے کے درپے نہیں'' یا یہ کہ وہ کھلے ذہن سے نئے ادبی میلانات کا جائزہ لینا چاہتے ہیں''، یا یہ کہ ''پروفیسر محمد حسن زیادہ کھلی فضا میں سانس لینا چاہتے ہیں''۔ تاہم ان آراء کی موجودگی میں جب قاری محمد حسن کے ادعائی، اور قطعی انداز نقد اور ادبی جمالیات کو سماجی افادیت کی نذر کر دینے کے بے لچک رویے، کا سامنا کرتا ہے تو وہاب اشرفی جیسے بلند پایہ ادبی وتنقیدی پارکھ کی ترجمانی بھی کارآمد ہوتی نہیں معلوم ہوتی، اس سلسلے کی پوری بحث وہاب صاحب ان الفاظ پر ختم کرتے ہیں کہ ''نئی ترقی پسندی اس لحاظ سے اپنی روش میں کٹر پن سے اپنا رشتہ توڑ رہی ہے ورنہ محمد حسن، اخترالایمان کے ساتھ خلیل الرحمٰن اعظمی، عمیق حنفی، منیب الرحمٰن اور ندا فاضلی کی نظم گوئی میں اچھی شاعری کے امکانات تلاش نہ کرتے'' ترقی پسندی کی اس نئی روش کی نشاندہی کے لیے جس ڈاکٹر محمد حسن کے بدلے ہوئے رویے کا حوالہ دیا گیا ہے وہی محمد حسن، خلیل الرحمٰن اعظمی اور عادل منصوری کی مذہبیت اور قرۃ العین حیدر کے نوسٹلجیا کو اردو ادب کے لیے سمِ قاتل قرار دیتے رہے ہیں۔ کیا یہی کٹر پن سے اجتناب، اور مذہب یا تہذیب کی قدروں سے شدید نفرت سے اپنے آپ کو بلند کرنے کی کوشش ہے، اور کیا یہ انداز نقد ادب کو نہایت غیر ادبی معیاروں سے دیکھنے اور پرکھنے کے مترادف نہیں ـــــ اس لیے ضرورت اس بات کی تھی کہ تنقیدی رائے زنی میں ذاتی مراسم سے بلند ہو کر معروضی نقطۂ نظر اختیار کرنے کی کوشش کی جاتی ـــــ تاہم تنقیدی

رائے زنی میں اس نوع کی افراط وتفریط تو ہو ہی سکتی ہے، اہم بات یہ کہ تنقیدی مقدمہ کچھ اصولوں کی بنیاد پر قائم کیا جائے اور استدلال کا طریق کار علمی اور منطقی ہونا چاہئے۔ وہاب اشرفی نے اپنے زمانے کے تقریباً پورے منظرنامے کو زیر بحث مضمون میں سامنے رکھا ہے اور ان کے بیش تر نتائج نہ صرف قابل قبول معلوم ہوتے ہیں بلکہ ان کے نتائج کی منطقیت خود اپنا ثبوت آپ بن جاتی ہے۔ اپنے اس طویل مضمون میں وہاب اشرفی نے معاصر ادب اور تنقید کے بیش تر مسائل پر اظہار خیال کی صورت نکالی ہے۔ انھوں نے آل احمد سرور کے بعض تنقیدی مغالطوں کو داخلی تضاد کا شکار بتایا ہے اور اس مفروضے کے سلسلے میں ان کی تنقیدی آراء کو بنیاد بنا کر تنقیدی نتائج نکالے ہیں۔

آل احمد سرور کے تنقیدی رویوں کے نشیب وفراز کا ذکر کرتے ہوئے زیر بحث مضمون میں اس پس منظر کا ذکر کیا گیا ہے۔ جو پس منظر ترقی پسندی سے سرور صاحب کی ابتدائی وابستگی اور پھر اس کے بعد جدیدیت کے زمانے میں، ادب کی جمالیاتی قدروں پر ان کے اصرار سے متعین ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سرور صاحب کے ایک ایسے مضمون کو زیر بحث لایا گیا ہے جو جدیدیت کی تعریف اور اس کی حدود متعین کرنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس سلسلے میں سرور صاحب کی ان تعبیرات کو خاص طور سے وہاب اشرفی نے موضوع گفتگو بنایا ہے جن تعبیرات، سے سرور صاحب کی جدیدیت اور جدیدیت کے پس منظر کے طور پر وجودیت، کی تفہیم پر گفتگو کی راہ ہموار ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> سرور صاحب ایک طرف جدیدیت کا رشتہ وجودیت سے جوڑتے ہیں اور دوسری طرف یہ بھی کہتے ہیں کہ ''اس میں انسان کی عظمت کے ترانے بھی ہیں، اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے اور اس میں انسانی دوستی کا جذبہ بھی ہے۔

آل احمد سرور اپنے عام مزاج کے مطابق کسی بھی اصطلاح کی تعریف میں بعض متضاد عناصر کی طرف نشاندہی کرنے میں کوئی تکلف نہیں کرتے۔ چنانچہ جدیدیت کا تناظر متعین کرتے ہوئے بھی وہ وجودی طرز فکر سے قدرے مختلف خطوط پر اپنی بات کو آگے بڑھاتے

ہیں۔وجودی مفکرین کے نزدیک وجود کیوں کر جوہر سے مقدم ہے،اور کس طرح انسانی ذات،سماجی اصول واقدار کا واحد پیمانہ بن کر رہ جاتی ہے،اور کس واسطے وجودی رویوں کے بطن سے مہملیت اور لایعنیت کے تصورات کا استخراج ممکن ہے؟ سرور صاحب کے محولہ بالا تصور جدیدیت میں ان بنیادی باتوں سے اختلاف ملتا ہے،اسی باعث وہاب اشرفی اتمام حجت کے طور پر بعض وجودی مفکرین کے حوالے سے سرور صاحب کی رائے کے مغالطے کو نمایاں کرتے ہیں۔وہ اس اندازِ فکر پر اپنی رائے ان الفاظ میں دیتے ہیں:۔

> دراصل جدیدیت کا تعلق اگر کسی حد تک بھی وجودیت سے ہے تو پھر اس تحریک کے تحت ادب کبھی انسان کی عظمت کا ترانہ نہیں بن سکتا۔پھر فرد اور سماج کا رشتہ اتنا داخلی ہوگا کہ سماجی معنویت کا سوال خاصا پھیکا نظر آئے گا—شاید سرور صاحب جدیدیت کی نئی تشکیل کرنا چاہتے ہیں۔اگر ایسا ہے تو اسے ہائیڈگر، یاسپرس اور کرکے گار کی وجودیت سے الگ کرنا پڑے گا۔اور جدیدیت ان فلسفیوں سے الگ راہ اپنائے گی تو پھر عصریت میں مبدل ہو جائے گی جدیدیت نہیں رہے گی۔

وہاب اشرفی نے سرور صاحب کی تنقید کے لیے خلیل الرحمٰن اعظمی سے 'توازن' کی اصطلاح مستعار لی ہے اور بتایا ہے کہ سرور صاحب کی تنقید کے لیے سب سے بہتر رائے یہی ہے۔واضح رہے کہ کلیم الدین احمد نے 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں آل احمد سرور کی تنقید کا سب سے بڑا نقص توازن کو ہی بتایا تھا۔مگر وہاب اشرفی کا خیال ہے کہ کلیم صاحب نے اپنی بعد کی تحریروں میں سرور صاحب کے بارے میں اپنی رائے نرم کر لی تھی۔جب کہ حقیقت یہ ہے کہ کلیم صاحب اپنی تنقید کی بازیافت کرتے ہوئے یا پھر اپنی تنقیدی کتاب کے نئے اڈیشن میں،صرف یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ ان کی تنقید نے سرور صاحب کو راہ راست پر آنے پر مجبور کر دیا۔ظاہر ہے کہ یہ بھی کلیم الدین احمد کے اپنے ذاتی تصورات کا حصار ہے جو ان کو اس سے باہر جا کر سوچنے کا موقع ہی نہیں فراہم کرتا—سرور صاحب اور

محمد حسن عسکری، دونوں کے یہاں جو ذہنی اور فکری ارتقاء ملتا ہے اس ارتقاء کے ساتھ ساتھ توازن کی تلاش بھی خاصی معنویت رکھتی ہے۔ اتفاق سے یہ دونوں نہایت ممتاز اور سر برآوردہ نقاد کلیم الدین احمد کی آنکھوں میں ہر دور میں کھٹکتے رہے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ مغرب کے تنقیدی افکار پر سوائے کلیم صاحب کے کسی اور کی اجارہ داری نہیں ہو سکتی۔ تو بھلا ان کو یہ بات کیسے گوارہ ہو کہ سرور صاحب اور عسکری صاحب مغربی افکار و نظریات سے بیش از بیش استفادہ کرنے کے باوجود کبھی بھی کلیم الدین احمد کی طرح اردو کے تہذیبی اور مقامی سرچشموں سے صرف نظر کرنے کا ارتکاب نہ کر کے ان کو بے نقاب کرتے رہیں۔

وہاب اشرفی نے اپنے زمانے کی تنقیدی سرگرمیوں میں خلیل الرحمٰن اعظمی کو بھی اہمیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہاب صاحب، اعظمی کو تنقیدی نظریات کے شارح کے طور پر دیکھتے ہیں، نظریہ ساز کے طور پر نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی رائے دیتے ہوئے ان کو یہ بات بھی واضح کرنی پڑے گی کہ اردو میں کتنے نقاد ایسے ہیں جن کو نظریہ ساز کہا جا سکے؟ مغرب کے کچے پکے تصورات کو اپنے ادب کے مزاج سے ہم آہنگ کیے بغیر ان کی جگالی کرنے والے کہاں سے نظریہ ساز کہلانے کے مستحق ہیں؟ پھر بھی وہاب صاحب خلیل الرحمٰن اعظمی کی ان کاوشوں کی داد بڑی فراخ دلی سے دیتے ہیں جو جدید غزل اور نئی نظم کے سفر، سے متعلق ہیں۔ شاید اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اردو تنقید میں جن لوگوں نے نظری مباحث کی طرف زیادہ توجہ صرف کی ان کی نگاہ اکثر تنقید کے اطلاقی پہلوؤں سے ہٹی رہی اور اصناف کی تنقید میں انھوں نے بالعموم خلیل صاحب کی طرح اعلیٰ ادبی ذوق، روایت کے شعور اور شاعری کی عمدہ ترین تحسین کا ثبوت نہیں فراہم کیا۔

اپنے زیر بحث مضمون کے ساتھ وہاب اشرفی نے اردو کی نئی تنقید کی صورت حال اور 'شعر، غیر شعر اور نثر' سے متعلق اپنے تبصراتی مضمون میں شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید نگاری پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ ان مضامین میں ان کا انداز عموماً نیاز مندانہ تو

نہیں مگر مؤیدانہ ہے۔اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کا جو بھی مبلغ علم رہا ہے اس مبلغ علم کو وہاب اشرفی رشک کی نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ فاروقی کے مغربی سرچشموں کی پوری نشاندہی کی اہلیت رکھنے کے باوجود وہ عموماً ایسا نہیں کرتے۔ اس لیے جیسے ہی راقم الحروف کی نگاہ سے ان کے یہ جملے گزرے،تو ان کو غنیمت جان کر من وعن نقل کردینے کو جی چاہا۔

> بلاشبہ فاروقی صاحب نے شعر وادب کے بعض بنیادی مسائل امریکہ کی نیو کری ٹی سزم کے تناظر میں بغیر حوالے کے اٹھائے ہیں۔ان کی کتابیں 'لفظ ومعنی' اور 'شعر، غیر شعر اور نثر' اس لحاظ سے اہم تھیں اور ہیں کہ ان میں امریکی تنقید کی خوشہ چینی سے بعض تازہ ادبی مباحث کھڑے ہوئے ہیں۔متن کو تختۂ مشق بنانے کا عمل گوکہ پرانا ہی ہے۔یہ کام اس طریقہ کار کے اساسی پہلوؤں سے گفتگو کیے بغیر کلیم صاحب اپنے انداز میں کرچکے تھے۔الخ''۔

واضح رہے کہ اس اقتباس میں متن کو تختۂ مشق بنانے ،کے الفاظ بجائے توصیف کے تضحیک کے پہلو کو نمایاں کرتے ہیں۔تاہم اس غیر محتاط رویے کے باوجود اگر فاروقی کی انفرادیت کو ان کے مخصوص سیاق وسباق میں اس طرح سمجھنے کی کوشش کی جائے جس طرح اس اقتباس میں اور زیر بحث مضمون کے دوسرے حصوں میں کی گئی ہے تو وہ بلاشبہ مصنف کی علمی دیانت داری اور معروضیت کی نمائندگی کرتی ہے۔نثر اور شاعری میں کیا فرق ہے، علامت کسے کہتے ہیں اور ابہام کے کیا معنی ہیں؟ان سوالات کے حوالے سے وہاب اشرفی نے فاروقی کے خیالات اور قضایا کا جائزہ لیا ہے اور بسا اوقات غیر مشروط داد دینے کا انداز اختیار کیا ہے اور نتیجہ یہ نکالا ہے کہ فاروقی نے ''اپنی ایسی تنقیدی بساط بچھائی کہ ایک طرح سے ترقی پسندوں کے معاشی،عمرانی اور تاریخی تناظر کی بحث کو ادب میں غیر ضروری اور لایعنی ٹھہرایا''۔یہ انقلابی اقدام اپنی جگہ بہت مبارک سہی،اور ادبی رویوں کے ارتقاء میں ایسے انقلاب کا آنا ضروری سہی،مگر گذشتہ دس پندرہ برسوں میں یہی شمس الرحمٰن

فاروقی، جدیدیت سے مختلف اور اس کے آگے کے کسی بھی انحراف کے انجماد کی حد تک منکر ہو کر تاریخی تغیر و تبدل کے منطق کے ہی قائل نظر نہیں آتے۔ شمس الرحمٰن فاروقی چونکہ ان ممتاز نقادوں میں سے ہیں جنہوں نے مغربی تنقید کے اصول وضوابط کے ساتھ، ان کی اطلاقی اسالیب کو بھی مغرب سے سیکھا ہے اور کوشش کی ہے کہ ان اصولوں کو اردو کے سیاق وسباق میں نئے سرے سے مرتب کرنے کی کوشش کی جائے۔ مگر جب وہاب اشرفی ان کی تنقیدی انفرادیت کی داد دیتے ہیں تو محض ان کے خیالات سے اپنی تائید کو ہی کافی سمجھتے ہیں۔ ان کو فاروقی کی تنقید کا مغربی ڈھانچہ زیادہ متاثر کرتا ہے۔ اسی باعث شعر غیر شعر، پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> نثر اور شعر اور غیر شعر کے بارے میں فاروقی کے جو نظریات ہیں، یا کم از کم جو نظریات اس قیمتی مضمون میں پیش ہوئے ہیں ان سے مجھے کلی اتفاق ہے۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ میری فکر کا محور بھی اسی دائرے میں رہا ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ اس تائیدی لب ولہجہ کے باوجود جہاں کہیں وہ فاروقی کی تنقید کے تضادات، یا اصول اور ان کے انطباق میں تفریق کو محسوس کرتے ہیں اس کی نشاندہی میں بھی کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے۔ اپنے ایک مضمون میں فاروقی کی علامت پسندی، ابہام شناسی اور شاعری اور غیر شاعری کے مابہ الامتیاز عناصر کی عمدہ نشاندہی، کی تعریف کرنے کے ساتھ ساتھ افسانے کے بارے میں فاروقی کے تعصبات، بعض کتابوں کے تبصروں میں جانب داری، فراق گورکھپوری کے بارے میں ان کے متضاد بیانات اور نظیر اکبرآبادی پر ان کے جانب دارانہ مضمون جیسی، ان کی افراط وتفریط اور موضوعی انداز تنقید کو بھی ہدف بنانے سے باز نہیں آتے اور ان الفاظ کے استعمال میں بھی کوئی مضائقہ محسوس نہیں کرتے کہ ''نظری مباحث کے برخلاف جب ان کی بوطیقا تخلیق کے تجزیے کی کھرل پر آتی ہے تو عجیب سی مضحک صورت پیدا ہو جاتی ہے، اس کا اندازہ ان لوگوں کو ضرور ہوگا جنہوں نے اس نوع کے مضامین پڑھ رکھے ہیں''۔

وہاب اشرفی نے اپنے بزرگ نقادوں میں کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری پر بھی تفصیل سے لکھا ہے۔ وہ سرور صاحب کی تنقیدی زبان پر کلیم الدین احمد کے اعتراض کو تسلیم نہیں کرتے اور پلٹ کر کلیم صاحب کی زبان پر اعتراض کر بیٹھتے ہیں۔ مگر وہاب صاحب کا اعتراض بعض الفاظ کی تکرار کی نشاندہی سے آگے نہیں بڑھتا۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ حالی کے بعد اگر کسی ایک شخص کو تنقید کی منطقی زبان کو رائج کرنے والا بتایا جاسکتا ہے تو وہ کلیم الدین احمد کے علاوہ اور کوئی نہیں۔ کلیم صاحب نے اپنے استاد ایف، آر، لیوس اور ان کے معاصرین سے کیا سیکھا اور لیوس کے رسالے اسکروٹنی کے انداز نقد کو کیوں کر اپنایا، اس لمبی بحث کو بھی وہاب صاحب نے چھیڑا ہے اور کلیم صاحب کے تقلیدی مزاج کی نشاندہی کی ہے۔ کلیم الدین احمد کے برخلاف وہ محمد حسن عسکری کی تنقید کی تعریف میں بجاطور پر رطب اللسان ہیں مگر عسکری کے بارے میں ساری بحث کو انھوں نے ''مشرق کی بازیافت'' کی اصطلاح میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اصطلاح عسکری نے یا کسی اور نقاد نے عسکری کے بارے میں پہلے کبھی استعمال نہ کی۔ البتہ ناچیز راقم الحروف نے محمد حسن عسکری کے مضامین کے انتخاب اور بعد کے زمانے کے مضامین میں ایک مخصوص رویے کے پیش نظر ان کے بارے میں اپنی مرتب کردہ کتاب کا نام ''مشرق کی بازیافت'' رکھ، ان کی فکر کو ایک مخصوص سیاق وسباق میں پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہاب اشرفی جس رویے کو عسکری کی کل کائنات سمجھ کر اس مخصوص اصطلاح میں اس کا ذکر کرتے ہیں وہ رویہ عسکری کے مختلف رویوں کا مخصوص زمانی تناظر ہے جو عسکری کو مغرب پسندی سے لے کر مشرقیت تک کے سفر کی نوعیت کو سامنے لاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ محمد حسن عسکری اپنے غیر معمولی روایتی رچاؤ اور حد درجہ مغرب سے استفادے کے باوجود اپنی تہذیبی اور ثقافتی جڑوں کو کبھی نظروں سے اوجھل نہیں ہونے دیتے۔ مزید برآں ان کا حیرت انگیز غیر معمولی اسلوب محمد حسین آزاد کی طرح اپنے آپ میں ان کی ایک اہم شناخت ہے جس میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔ جہاں تک عقیدے سے ادب کے رشتے اور عسکری صاحب کے شوشے چھوڑنے کی بات ہے تو ان

باتوں کو عسکری کے ادبی سفر کے محض پڑاؤ کے طور پر دیکھنا چاہیئے۔بس سب سے اہم بات وہ ہے جو وہاب اشرفی نے عسکری پر اپنی بات ختم کرتے ہوئے کہہ دی ہے کہ وہ اول و آخر ادب کی خود مختاری کے قائل تھے،اور یہی ان کا ایسا امتیاز ہے جس کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔وہاب اشرفی لکھتے ہیں کہ:۔

> دیر سے ہی ان کا موقف ادب کے بارے میں یہ مرتب ہوا کہ اگر ادب تفہیم حیات کا منبع ہے تو پھر اسے عقائد سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔مذہب ادبی فروغ میں مانع نہیں۔مشرق کی اپنی ادبی روایت کی تلاش اس بنیاد پر بھی ممکن ہے۔اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ایسے تصور میں وہ شعر و ادب کی اوٹونومی کو کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔

محمد حسن عسکری کے بارے میں کلیم الدین احمد نے 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں جس نوع کی غلط فہمیوں کو رواج دینے کی کوشش کی تھی۔اس کے برخلاف وہاب اشرفی،عسکری کی تنقیدی فکر کو ایک مخصوص تناظر میں پیش کر کے بنیادی نکات کو گرفت میں لینے کا رویہ اختیار کیا ہے۔اس طرح یہ بات مبارک معلوم ہوتی ہے کہ کلیم الدین احمد کی تنقیدی زیادتی کا کفارہ اس سرزمین سے کسی بالغ نظر نقاد نے ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔اس بات کے لیے وہاب اشرفی کو ایک ذمہ دار نقاد ضرور قرار دیا جا سکتا ہے۔

نئی تنقید کے منظر نامے پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہاب اشرفی نے شمیم حنفی، قمر رئیس اور دوسرے ممتاز نقادوں کے ساتھ سید محمد عقیل کی غزل،اور علامت سے متعلق تحریروں کا اہمیت کے ساتھ ذکر کیا ہے اور یہ رائے دی ہے کہ 'سید محمد عقیل کی فکر میں وسعت نظر آتی ہے'،راقم الحروف کو اس رائے سے یکسر اختلاف ہے۔اس لیے کہ عقیل صاحب کے یہاں تو محمد حسن وغیرہ سے بھی زیادہ ادعائیت اور قطعیت ملتی ہے۔یہ الگ بات ہے کہ وہ نئی اصطلاحات یا نئے مباحث کے لیے ایک نوع کا تجسس ضرور رکھتے ہیں مگر جب وہ ان مباحث کے اطلاقی پہلوؤں کی طرف آتے ہیں تو اپنے ادبی اور فکری

تعصبات کو کسی بھی طرح چھپا نہیں پاتے — وزیر آغا کے ذکر میں جہاں ان کی کاوشوں سے بحث کی گئی ہے وہ خاصی تجزیاتی ہے اور وزیر آغا کے کام سے انصاف کرتی ہے۔ تاہم یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ وزیر آغا کی کتاب 'تخلیقی عمل' کو وہ اپنی نوعیت کی واحد کتاب قرار دیتے ہیں۔ جب کہ ایسے لوگوں کے لیے جن کی نگاہ سے آرتھر کوئسلر کی کتاب Creative Process گزر چکی ہے، ان کے لیے سوائے اس کے کتاب سے استفادے کے وزیر آغا کی کتاب میں کوئی خاص انکشافی بات نہیں ملتی۔ ویسے یہ وزیر آغا کا عجز تو نہیں مگر بنیادی سرچشموں پر اگر نظر نہ رکھی جائے تو علمی اور فکری تناظر نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ وزیر آغا نے 'تخلیقی عمل' میں اپنی طرف سے کسی اخفا سے کام نہیں لیا ہے اور ضروری پس منظر کے طور پر کوئسلر اور یونگ کے تصورات کا حوالہ بھی دیا ہے۔ یونگ کا ذکر آ گیا ہے تو اس سلسلے میں علامت، آرکی ٹائپ اور اساطیر کے سیاق وسباق میں وزیر آغا کی تنقید کا اساطیری انداز بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی بن جاتا ہے۔ وہاب اشرفی نے وزیر آغا کی تنقید کی شناخت کرتے ہوئے ان کے اس مخصوص نقطۂ نظر پر بھی عمدہ بحث کی ہے۔ مگر پتہ نہیں کیوں دبستان سرگودھا کے لکھنے والوں کے لیے وہاب صاحب تمسخر کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ حالاں کہ وزیر آغا کو اگر اس دبستان کا مرکزی نقطۂ ارتکاز سمجھا جائے تو عمرانیاتی نقطۂ نظر کو اس کے مختلف زاویوں کے ساتھ پیش کرنے میں وزیر آغا کی اہمیت تسلیم شدہ سہی انہیں اس ضمن میں اولیت حاصل نہیں۔ ان سے قبل میراجی نے ''اس نظم میں'' جن نظموں کے تجزیے کیے ہیں ان میں بالعموم ان کا انداز عمرانیاتی ہی ہے۔ بعد کے لوگوں میں جیلانی کامران اور سلیم اختر نے اس سلسلے کو یقیناً آگے بڑھایا ہے۔ نظیر صدیقی یا انور سدید اپنی سہل پسندی کے باعث اس زاویۂ نظر کو کوئی فکری بنیاد البتہ فراہم نہیں کر سکے۔ میراجی کی تنقید کے بارے میں وہاب اشرفی کی یہ رائے بجا ہے کہ ان کے یہاں تحلیل نفسی نظر نہیں آتی۔ دراصل اس ضمن میں فرائڈ کے تصورات کو ایڈلر اور یونگ کے تصورات سے خلط ملط کر دینے کے سبب بعض لوگوں نے تحلیل نفسی اور اجتماعی لاشعور میں تفریق کرنے کی طرف توجہ صرف نہیں کی۔ مگر یہ ایک الگ بحث ہے جس کی تفصیل میں نہ

وہاب صاحب گئے ہیں اور نہ یہاں اس بات کا محل ہے۔

وہاب اشرفی نے ترقی پسند ادبی رویوں کے بعد کے بیش تر ادبی مباحث کو اپنے مضامین میں کسی نہ کسی صورت میں پیش کیا ہے۔انہوں نے نثری نظم، پر بھی ایک اہم مضمون لکھا ہے اور اس مضمون میں نثر کے آہنگ کے مسئلے سے گفتگو کی ہے۔ان کا کہنا ہے کہ ''نثری نظم لکھنے والے شعراء اگر الفاظ کو جدلیات کی سطح پر استعمال نہیں کر پاتے تو ان کی نثری نظم، نثر محض ہو کر رہ جاتی ہے۔نثری نظم کے دائرے میں نہیں آتی۔ویسے نثر کے داخلی آہنگ کے بارے میں اوراق، الفاظ اور بعض دوسرے رسائل کی ادبی بحث میں متعدد نقادوں نے اظہار خیال کیا تھا، مگر کسی کی تحریر میں نثر کے داخلی آہنگ یا زبان کی جدلیاتی منطق پر رک کر تجزیاتی گفتگو نہیں ملتی۔کم وبیش یہی انداز وہاب اشرفی نے بھی اختیار کیا ہے۔انہوں نے نثری نظم کا وصف خاص ابہام اور اجمال کو ضرور بتایا ہے مگر نمونے کے طور پر محمد حسن کی ایک ایسی نثری نظم پیش کی۔ ہے جو نہ نظم ہے اور نہ اچھی نثر—وہاب اشرفی نے تنقید اور شاعری کے علاوہ فکشن پر بھی بعض قابل ذکر مضامین لکھے ہیں۔افسانے کا منصب، پریم چند، جوگندر پال، غیاث احمد گدی اور منٹو کی افسانہ نگاری کے بارے میں ان کے مضامین میں بیانیہ کے مسائل، علامت اور تجرید کی بحث اور شاعری اور فکشن کی مٹتی ہوئی حد بندیوں پر اچھی بحث ملتی ہے۔مگر منٹو کے افسانے پھندے، اردو افسانہ کل اور آج اور نیا افسانہ اور اس کے نقاد، جیسے مضامین مصنف کو جدید دور کے افسانوں کے امتیازی مسائل کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔اس نوع کے مباحث میں وہاب اشرفی کی تنقید میں ادب کی دیرپا اقدار کے بجائے وقتی اور ہنگامی ادبی رویوں کی عام تائید ملتی ہے جس سے جدیدیت کے سیلاب میں ان کے بے دست پا ہونے کے علاوہ کسی اور بات کی نشاندہی نہیں ہوتی۔افتخار جالب کی نئی تشکیلات میں اور جدیدیت کے زیر اثر فکشن کی بنیادی قدر اور بیانیہ کی منطق سے جس طرح انحراف کی راہیں نکالی گئیں اس کا حشر ہم اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں۔اس لیے اس پس منظر میں صرف وہ لوگ معتبر ٹھہرے جنہوں نے ادبی فیشن کے طور پر ان رویوں کی وقتی تائید تو ضرور کی مگر جب یہ رویے حد سے آگے بڑھ گئے تو

ان پر تنقید کرنے سے بھی باز نہیں آئے۔اس ضمن میں گوپی چند نارنگ نے اپنا غیر معمولی امتیاز قائم کیا۔انہوں نے راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کی علامتی اور اساطیری تعبیرات کو نقطۂ عروج تک پہنچانے اور نئے فکشن کی تنقید میں قابل قبول رجحانات کی تائید کرنے کے کچھ عرصے کے بعد جب یہ محسوس کیا کہ ایک پوری نسل کے ناعاقبت اندیش افسانہ نگاروں نے افسانے کے بنیادی منصب اور بیانیہ کی منطق کو ہی پامال کرنا شروع کر دیا ہے تو پھر 'لمحۂ فکریہ' کے عنوان سے ان کی فیشن زدگی کو واشگاف انداز میں بے نقاب بھی کیا اور اردو میں صحیح معنوں میں افسانے کی بازیافت کی داغ بیل ڈالی۔مگر وہاب اشرفی ان مباحث کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنے کے باوجود گوپی چند نارنگ کے فکشن سے متعلق بہت اہم مضامین کا نہ صرف یہ کہ ذکر نہیں کرتے بلکہ افسانے کے نقادوں پر اعتراض کرتے ہوئے نارنگ کے بعض رویوں کو بھی ہدف بنانے میں تکلف نہیں کرتے۔وہ لکھتے ہیں کہ ''کئی سال پہلے جب نیا افسانہ جنم ہی لے رہا تھا تو پروفیسر نارنگ نے بڑی فراخ دلی سے اس کا مزاج متعین کرتے ہوئے اسے علامتی اور تجریدی افسانہ بتا کر اسی راستے پر بغیر سوچے سمجھے چل پڑنے کی گویا تلقین کر دی''—وہاب صاحب یہ بات تو غلط نہیں کہتے کہ علامت الگ چیز ہے اور تجرید الگ مگر ان کی اس بات میں زور نہیں پیدا ہو پاتا کہ ''جدید افسانے کو تجریدی کہنا سراسر مہمل تنقید ہے''—جب کہ حقیقت یہ ہے کہ علامتی اسلوب نے جدید افسانے میں بعض پہلوؤں کا اضافہ کیا تھا، ہاں تجریدی افسانوں کی وجہ سے نیا افسانہ، اہمال کی حدوں کو چھونے لگا۔کیا پھندنے میں محض علامت ہے تجریدی طریق کار نہیں، تلقارمس صرف علامتی افسانہ ہے، بلراج مین را نے کثرت سے تجرید کا استعمال نہیں کیا اور کیا رشید امجد اور قمر احسن کے یہاں واقعات، بیانیہ، کردار اور پلاٹ کو منہا کر کے تجریدی نثر لکھنے کی کوشش نہیں کی گئی؟ان سوالات کا جواب تو بہر حال وہاب اشرفی کو ہی دینا ہوگا۔

وہاب اشرفی نے 'شعر اقبال کے علامتی پہلو' کے عنوان سے ایک اہم اور قابل قدر مضمون لکھا تھا، مگر اس مضمون میں شروع سے اخیر تک علامت، علامت نگاری کا رجحان اور فرانسیسی علامت پسند شاعر اور ادیب تو بہت نمایاں ہیں اور جو چیز نمایاں نہیں ہے وہ

اقبال اور ان کی علامتی شاعری ہے۔اور علامت نگاری کے فرانسیسی رجحان کا جہاں تک سوال ہے تو بودلیر، یارین بو، یاورلین یا ملارمے جیسی علامت پسندی تو اردو کے کسی بھی شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔راشد اور میرا جی تک کی پوری پوری نظمیں علامت نہیں بن پاتیں بلکہ ہمارے یہاں علامتوں کا متفرق استعمال ہی ملتا ہے، اور اس میں کوئی مضائقہ بھی نہیں اور نہ اس سے اردو کے علامت پسند شاعروں کی اہمیت کم ہوتی ہے۔

وہاب اشرفی نے ابھی ماضی قریب میں مابعد جدید رویوں اور مابعد ساختیاتی شعریات پر بعض اہم مضامین لکھے ہیں اور مابعد جدیدیت، ممکنات و مضمرات کے نام سے قابل قدر تصنیف شائع کی ہے۔ان تحریروں میں اپنے زمانے کے ادبی رویوں سے ان کی نہ صرف وابستگی ظاہر ہوتی ہے بلکہ یہ بھی پتہ چلتا ہے وہ ایک بیدار مغز اور متجسس نوعیت کے نقاد ہیں۔ایک ایسے نقاد جو ہر زمانے میں اپنے ذہن کی کھڑکیاں کھلی رکھنے کا قائل ہے اور ادب میں سامنے آنے والے نئے رجحانات کی چھان پھٹک کو اپنی بنیادی ضرورت تصور کرتے ہیں۔مابعد جدیدیت سے متعلق مختلف تعبیرات کو ایک جگہ جمع کرنے اور معاصر تنقید میں مابعد رویوں کی نشاندہی کرنے میں انھوں نے محض اولیت ہی حاصل نہیں کی ہے بلکہ رطب ویابس کی شناخت کا مرحلہ بھی طے کیا ہے۔عالمی ادب کی تاریخ، ان کا ایک ایسا کارنامہ ہے جو اس مضمون کے دائرۂ کار میں نہیں آتا، مگر ان کی جو علمی، دانش ورانہ اور ادبی قدر و قیمت سب سے زیادہ دیر پار ہنے والی ہے وہ ان کی ناقدانہ حیثیت ہے اور وہ بلاشبہ معاصر نقادوں میں اپنی انفرادیت اور امتیازات کو عرصے تک منواتے رہیں گے۔

☆☆☆

قدیم شعری متن اور جدید تعبیری رویے

اردو میں تعبیر متن کی روایت خاصی قدیم اور مستحکم ہے۔ اس روایت میں تفسیر، تشریح، حواشی، تعبیر اور تجزیے کے رجحانات اتنے متنوع ہیں کہ کسی مخصوص ضابطے کے تحت ان کا احاطہ آسان نہیں۔ ایک طرف مقدس متون، یعنی قرآن، حدیث اور فقہ کی تفسیر و تعبیر کی روایت ہے اور دوسری طرف ادبی متن کی تشریح و تعبیر کی۔ جہاں تک مقدس متون کا سوال ہے تو ان کے اصول و ضوابط کی تدوین کا اہتمام با قاعدہ کیا جاتا رہا ہے، اس لیے قرآنِ کریم کی تفسیر اور حدیث وفقہ کی تفہیم کے خطوط بڑی حد تک متعین تصور کیے جاتے ہیں۔ جن مفسرین اور شارحین نے متعین ضوابط کی پابندی نہیں کی، انھوں نے ہر چند کہ متن کے تمثیلی پہلو پر زیادہ توجہ صرف کی مگر مذہبی معاشرے نے انھیں ثقہ سمجھے جانے کا شرف نہیں بخشا۔ یہ الگ بات ہے کہ ایسے ہی شارحین اور مفسرین نے تعبیری طریق کار کے زیادہ آزاد اور اجتہادی رویوں کا استعمال کر کے متن کو تفہیمی امکانات کی حد تک بروئے عمل لانے کی کوشش کی۔ مقدس متون کے برخلاف ادبی متن کے معاملے میں کثرتِ تعبیر کے رجحانات کو کبھی غیر مستحسن قرار نہیں دیا گیا۔ ادبی متن کے سلسلے میں چوں کہ تخلیقی اور غیر تخلیقی کی تقسیم کو عرصے تک بڑی اہمیت حاصل رہی۔ اس لیے تخلیقی متن کے زمرے میں نثر کے بجائے شاعری کو رکھا گیا، اور نثر کی وضاحت، منطقیت اور تعمیریت کے برخلاف شاعری میں پائے جانے والے ایجاز، ابہام اور استعاراتی طرزِ اظہار کو تعبیر و تشریح کا محتاج تصور

کیا گیا۔ یہی سبب ہے کہ کلاسیکی شاعری بالخصوص غزلیہ متن کی تشریحات کا وافر ذخیرہ اردو میں موجود ہے۔ چنانچہ علم تشریح وتعبیر کے لیے مغربی تصورات اردو کی تشریحی اور تعبیری روایت میں شامل بہت سے رویوں کی تائید وتوثیق ہی کرتے ہیں، اردو والوں کے لیے بہت حیران کن اور چونکا دینے والے نہیں معلوم ہوتے۔ ویسے یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ مغرب میں تشریحی سرمایے کی ضابطہ بندی کے ذریعہ مختلف تعبیری رجحانات کو مربوط اور منضبط کرنے کی قابل قدر کوشش کی گئی ہے، بالخصوص ساختیات، پس ساختیات اور مطالعے کی مظہریات کے زیر اثر اس علم کو از سر نو اہمیت حاصل ہوئی ہے اور ان نظریات کی بنیاد پر بعض جہات کا تعین بھی کیا گیا ہے۔ تاہم مشرقی روایتِ شرح وتفسیر سے واقفیت رکھنے والے کسی شخص کے لیے یہ اطلاع کہ علم تشریح یا Hermeneuties کا لفظ ابتدائی طور پر بائبل کی تفسیر کے لیے استعمال کیا گیا تھا اور اس ضمن میں ان اصولوں کی تدوین کی گئی تھی جو انجیل مقدس کے متن کی قابل اعتبار قرأت کی بنیاد فراہم کر سکے، زیادہ حیرت انگیز اس لیے نہیں معلوم ہوتی کہ مشرقی روایت میں بھی قرآن کی تفسیر کے اصول عرصے سے مدون رہے ہیں اور قرآن کی تفہیم کے لیے خصوصیت کے ساتھ احادیث کے متن کو معتبر تعبیری وسیلے کے طور پر استعمال کرنے کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ اس ضمن میں مشرقی روایت میں رائج بین المتونی طریق کار کا استعمال اتنا قدیم ہے کہ تفسیر ابن کثیر کے مقدمے کے یہ الفاظ بنیادی رویے کی نشاندہی کرتے ہیں۔

> اگر ہم سے پوچھا جائے کہ قرآن فہمی کا سب سے بہتر طریقہ کیا ہوسکتا ہے تو ہمارا جواب یہ ہوگا کہ قرآن کے متن کو قرآن سے ہی سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ اور اگر قرآن کی تفسیر قرآن میں نہ ملے تو سنت کی طرف رجوع کیا جائے، کیوں کہ سنت قرآن کی شارح ہے۔

اس بیان سے جو بنیادی نقطہ نظر سامنے آتا ہے، اس کو بعد کی تفسیروں میں بار بار دہرایا گیا ہے اور عملی طور پر اس کی پابندی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ایک مثال سے اندازہ لگایا

جا سکتا ہے کہ مشرق میں مقدس متون کی تفسیر و تشریح کے ضابطہ بندی کا کیا انداز رہا ہے۔ البتہ اتنا فرق ضرور ہے کہ اردو میں ادبی متن کی تشریح کے وافر ذخیرے کی موجودگی کے باوجود ان اصولوں کا تعین نہیں کیا گیا جن کے تحت ہم اپنے تشریحی اور تعبیری سرمایے کو الگ الگ زمروں اور خانوں میں تقسیم کر سکیں۔ گزشتہ چند برسوں میں اس نوع کی بعض اہم اور فکر انگیز کوششیں سامنے آئی ہیں جو ایک طرف علم تشریح کے بعض کارآمد مباحث سے استفادہ کا پتہ دیتی ہیں تو دوسری طرف مشرقی روایت اور شعریات کی کلیدی اہمیت پر اصرار کرتی ہیں۔ اس رویے کا اظہار خصوصیت کے ساتھ میر اور غالب کے متن کی تعبیر کے حوالے سے ہوا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اردو کے شعری متن کے نمائندہ تعبیری رویوں کی نشاندہی زیادہ بہتر طریقے سے غالب اور میر کے ہی متن کی تعبیروں کے ذریعہ کی جا سکتی ہے۔

اردو میں شعری متن کی تشریح و تعبیر کے عملی نمونے کے طور پر یوں تو نظم کے سرمایے کو بھی بروئے عمل لایا گیا، لیکن نظموں کی شرح لکھنے کی کوئی ٹھوس روایت ہنوز نہ بن پائی۔ تاہم نظموں کی تفہیم کے لیے تعبیری اور تجزیاتی طریقِ کار کے اس ماڈل کو استعمال کیا گیا ہے جو ہیئتی نقادوں کا معروف اور اب تک کا سب سے زیادہ کارآمد ماڈل رہا ہے۔ بعض ادبی جرائد نے نظموں کی تعبیر اور تجزیہ لکھوانے اور شائع کرنے کا یہ انداز اختیار کیا کہ تجزیہ نگار سے نظم گو شاعر کا نام مخفی رکھا جائے تاکہ تجزیہ نگار زیادہ سے زیادہ معروضی طریقِ کار کا استعمال کر سکے۔ اس ضمن میں رسالہ سوغات کے نظم جدید نمبر میں شائع شدہ تجزیاتی مطالعہ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ مثال کے طور پر بلراج کومل نے باقر مہدی کی مشہور نظم 'ریت اور درد' کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ انداز اختیار کیا ہے:

> ''جمود کی جس کیفیت کی طرف شاعر نے نظم میں اشارہ کیا ہے وہ بذات خود ایک انفرادی کردار کی مالک ہے، غم دوراں کا ذکر محض Back Step ہے جس کی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی۔ نظم اس مصرعے پر مکمل ہوتی ہے ''زندگی ریت سہی درد کا چشمہ بھی تو ہے''...... نظم کے آخری دو مصرعے، اگر حذف کر دیئے جائیں تو نظم

> مجروح نہیں ہوتی۔ یہ اور بات ہے کہ نظم کے محاسن میں بھی کوئی خاص اضافہ نہیں ہوتا کیوں کہ 'ریت اور درد' ان بدقسمت بچوں کی صف میں آتی ہے جو پوری طرح پرورش پانے سے پہلے ہی ماں کی کوکھ سے باہر آجاتے ہیں''

ان تجزیاتی جملوں میں دو باتیں اہم ہیں، ایک تو نظم کی اس ساخت کی بات، جس میں بعض لفظ یا بعض مصرعے غیر ضروری بتائے گئے ہیں اور دوسری یہ بات کہ تخلیقی عمل کے پورے فطری سلسلے سے گزارے بغیر اس نظم کو کاغذ پر منتقل کر دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ نظم کے عضویاتی کُل ہونے کا مسئلہ اور ہیئتی اور فنی تکمیل کا معاملہ اس تجزیے میں اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں شاید اس وضاحت کی مزید ضرورت نہیں کہ ہیئتی تنقید کے عناصر میں سے بعض کو اس تجزیے میں پیمانہ بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کم وبیش یہی انداز تجزیہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی اختیار کیا ہے۔ وہ مجید امجد کی ایک نظم 'بہار' کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''یہ نظم، انداز بیان کی پختگی، لہجے کی تازگی، صوتی ترتیب، امیجز کی ندرت، فنی تکمیل اور زاویۂ نظر کی انفرادیت کا ایک حسین نمونہ ہے اور ظاہر کرتی ہے کہ جس شاعر نے یہ نظم لکھی ہے اس کے شعری مزاج میں لطافت ونزاکت، خلوص اور دردمندی، مسائلِ حیات کا ادراک اور فنی مہارت کا ایسا امتزاج ہے جو کم خوش نصیبوں کے حصے میں آتا ہے''......

یوں تو اس تجزیے میں بھی فنی تکمیل پر زور دیا گیا ہے مگر فنی تکمیل کی نشاندہی ڈکشن میں شامل الفاظ، تراکیب، سیاق وسباق اور لفظوں کے استعاراتی استعمال کے ذریعہ نہیں کی گئی ہے۔ اس لیے یہ اندازِ تعبیر اپنے غالب رویے کے اعتبار سے تعمیمی زیادہ ہے، لیکن اس بات سے بھی انکار مشکل ہے کہ پورے تجزیے میں جس طرح ایک ایک مصرعے اور بند کو زیر بحث لاکر نتیجہ نکالنے کا انداز اختیار کیا گیا ہے وہ تجزیہ نگار کے اندازِ نظر کو ہیئتی نقادوں کے قریب

لا کر دکھاتا ہے۔ تجزیہ نگاری کی مندرجہ بالا دونوں مثالوں میں شاعر کے نام کو مخفی رکھ کر تجزیہ لکھوانے کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اور اس بات کی اہمیت سے بھی انکار مشکل ہے کہ ۱۹۶۰ء کی دہائی میں لکھے جانے والے ان تجزیوں میں ہیئتی اور عملی تنقید کے مغربی طریق کار کو استعمال کرنا کوئی معمولی بات نہیں۔ اس لیے کہ تجزیاتی تنقید کو اردو میں ایک رجحان کی حیثیت ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں حاصل ہو سکی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں بھی نظم کے مقابلے میں غزل کے تجزیاتی مطالعہ کی طرف زیادہ توجہ صرف کی گئی اور نظم کے نمونوں کو سامنے رکھ کر جو تجزیے کیے گئے ان میں تنوع بھی کم ہے اور تجزیاتی طریق کار کے مختلف پیمانوں کو بھی برائے نام ہی استعمال کیا گیا ہے۔ نظم کے مقابلے میں کلاسیکی اور جدید غزلوں کی حیثیت حاصل ہو چکی ہے کہ اس روایت میں شامل تعبیراتی رویوں کو نشان زد کرنا اپنے آپ میں شعری متن کے سلسلے میں اختیار کیے جانے والے تعبیری نقطہ ہائے نظر کو تلاش و جستجو کے مترادف ہے۔

رچرڈ پامر (Rechard Palmer) نے مغرب میں علم تشریح کے طریقِ کار کے ارتقاء کو زمانی اعتبار سے بائبل کی تفہیم کے نظریات، عمومی فلسفیانہ اصول، لسانی تفہیم کے علم، وجود اور وجودی تفہیم کی مظہریات اور اساطیر اور علامات کے پردوں میں مخفی نظام کی تشریح، جیسے خانوں میں تقسیم کیا ہے اردو میں شعری متن کی عملی تشریح و تعبیر کا جو سرمایہ موجود ہے اس کی ضابطہ بندی نہ ہونے کے باعث اسے اس نوع کے واضح عنوانات میں تقسیم کر کے تو نہیں دیکھا گیا، لیکن اگر ہم کلاسیکی شعری متن کے موجودہ تعبیری سرمائے کی درجہ بندی کرنا چاہیں تو اسے رویوں کے اعتبار سے تین زمروں میں رکھ سکتے ہیں۔

۱۔ سوانحی اور تاریخی تشریح و تعبیر
۲۔ تمثیلی تشریح و تعبیر اور
۳۔ معنی اساس تشریح و تعبیر

اردو کی روایتی شرحیں عموماً سوانحی اور تاریخی تشریح کے زمرے میں آتی ہیں، جب کہ تمثیلی انداز تعبیر کی مثالیں اکثر پرانی شرحوں میں بھی ملتی ہیں اور نئی تشریح و تعبیر کے بعض نمونوں

میں۔ جہاں تک معنی اساس تشریح کا سوال ہے تو یہ رجحان، اردو زبان کی لسانی روایت اور مشرقی شعریات کا بنیادی جوہر ہونے کے باعث تمام رجحانات میں زیادہ ممتاز اور طاقت ور دکھائی دیتا ہے۔ سوانحی اور تاریخی نوعیت کی تشریحات کو اگر ہم غالب کے غزلیہ متن کے حوالے سے دیکھنا چاہیں تو پتہ چلتا ہے کہ غالب کے معاصرین اور قدرے بعد کے زمانے میں، شاعر سے قربِ زمانی کے سبب اس طریق کار کا چلن نسبتاً زیادہ ہے اور تو اور اس سلسلے میں الطاف حسین حالی تک کی ترجیحات بھی اسی طریقِ کار میں نظر آتی ہیں۔ مگر اس کے ساتھ ہی چوں کہ الطاف حسین حالی مشرقی شعریات کے مضمرات پر بھی غیر معمولی طور پر حاوی ہیں۔ اس لیے وہ بلاغتِ کلام اور لفظ کے مجازی امکانات کو یکسر نظر انداز بھی نہیں کرتے۔ اس طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ حالی معنی اساس تشریح کی بنیادیں بھی فراہم کرتے ہیں وہ یادگار غالب میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> مرزا نے استعارہ، کنایہ وتمثیل کو جو کہ لٹریچر کی جان اور شاعری کا ایمان ہے، اور جس کی طرف ریختہ گوشعرا نے بہت کم توجہ دی ہے، ریختہ میں بھی نسبتاً اپنے فارسی کلام سے کم استعمال نہیں کیا۔ اور شعرا نے استعارے کو صرف محاورات اردو میں بلاشبہ استعمال کیا ہے لیکن استعارے کے قصد سے نہیں، بلکہ محاورہ بندی کے شوق میں استعارے بلاقصد ان کے قلم سے ٹپک پڑے ہیں۔

غالب کی اس خصوصیت کو حالی نے ''بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا'' کی استعاراتی اور مجازی تشریح سے ثابت کیا ہے، اور ان کے ایک فارسی شعر:

دولت بغلط بنود از سعی مسلماں شد
کافر نتوانی شد ناچار مسلماں شد

کی عملی تنقید وتشریح کے ذریعہ بھی واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> غالباً مرزا نے کفر سے وہ کفر مراد لیا ہے جو صوفیہ کرام کی اصطلاح کے موافق ایک بڑا مرتبہ مراتبِ فقر ودرویشی میں شمار کیا جاتا ہے۔

لیکن قطع نظر ان معنوں کے اس شعر کے ایک اور معنی نہایت لطیف اور پاکیزہ زمانے کے حسب حال بھی ہو سکتے ہیں۔ جو شاید شعر کہتے وقت مرزا کے خیال میں نہ گزرے ہوں مگر ضرور ہے کہ انھیں کے نتائج افکار میں شمار کیے جائیں۔ کیوں کہ بلغاء اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب بہت سے محمل رکھتا ہو۔ مطلب یہ ہے کہ ایسا مسلمان ہونا جس کو سارا زمانہ مسلمان کہے اور مسلمان سمجھے یہ تو بہت آسان ہے، مگر قوم کی بھلائی کی وہ تدبیر کرنی کہ اس کی بھلائی ان کے بغیر دشوار معلوم ہو، اور ان تدبیروں کے اختیار کرنے میں لوگوں کے طعن و تشنیع سے نہ ڈرنا، یہاں تک کہ بد مذہب اور کافر مشہور ہونا، مگر قوم کی خیر اندیشی سے دست کش نہ ہونا نہایت دشوار ہے...... حسن اتفاق سے اس وقت ایک شخص موجود ہے جس کی حالت پر نظر کرنے کے بعد اس شعر کے کوئی اور دوسرے معنی ان معنوں سے زیادہ چسپاں نہیں معلوم ہوتے، یعنی سر سید احمد خاں جس نے کافر، ملحد، نیچری، دجال، سب کچھ کہلوانا منظور کیا مگر قوم کی خیر خواہی سے دست بردار نہ ہوا''۔

یوں تو غالب کے کلام کی تمثیلی تعبیروں میں بھی متن کو مرکزی حیثیت دینے اور معنی کے امکانات کو بروئے کار لانے کا انداز ملتا ہے، لیکن تمثیلی طریق کار کا استعمال کلامِ غالب کی شرحوں میں کم اور اس کی تعبیراتی تنقید میں زیادہ ہوا ہے۔ تمثیلی طریق کار کا سب سے نمایاں مقصد یہ ہوتا ہے کہ تعبیر کرنے والا کسی شعر متن سے اپنے زمانے کے رائج فکر و فلسفہ کا جواز فراہم کرے۔ اس اندازِ تعبیر کو یا ؤس کے الفاظ میں اپنے یا اپنے زمانے کی توقعات کے افق سے متن کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ ہم، غالب کے کلام کے ضمن میں خورشید الاسلام، آفتاب احمد خاں اور سلیم احمد کی تعبیرات کو اسی زمرے میں رکھ

سکتے ہیں۔ اب رہا یہ سوال کہ سوانحی اور تاریخی تشریح وتعبیر کا رویہ محض مصنف کے عندیے سے متن کو مربوط کرنے کا نام ہے یا یہ رویہ غالب کی تشریحات میں کسی اور صورت میں بھی ظاہر ہوا ہے؟ تو متن غالب کی تفہیم کے ابتدائی نمونوں میں اس کی نمایاں ترین مثال خود غالب کے شاگرد قمر الدین راقم کی شرح 'بوستان خرد' میں ملتی ہے، جس شرح میں غالب کے شعر:

کس سے محرومیٔ قسمت کی شکایت کیجیے
ہم نے چاہا تھا کہ مرجائیں سو یہ بھی نہ ہوا

کو غالب کی جاگیر کی ضبطی اور شدید مایوسی میں غالب کے خودکشی کے ارادے کی واقعاتی اور سوانحی تشریح کچھ ایسے بے لچک انداز میں کی گئی ہے کہ بعض مقامات پر مضحک صورت حال پیدا ہوگئی ہے۔ سوانحی اور تاریخی تعبیر متن کی ماضی قریب کی ایک مثال جیلانی کامران کی کتاب ''غالب کا تہذیبی پس منظر'' ہے، جس میں غالب کو ان کے معاصر ذہنی اور دانش ورانہ سیاق وسباق میں سمجھنے کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔ اس تعبیری رویے کو میر فہمی کے سلسلے میں بھی برتنے کی کوشش کی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ آبِ حیات میں محمد حسین آزاد نے کلامِ میر کی جو تعبیر کی ہے اور جس طرح میر کی سوانح کو ان کے کلام کے ذریعہ مرتب کیا ہے، اس کی ہلکی سی جھلک آزاد کے ان الفاظ میں دیکھی جا سکتی ہے:

> ''جو مضامین اور شعرا کے لیے خیالی تھے میر کے لیے حالی تھے۔ میر صاحب کا کلام صاف کہے دیتا ہے کہ جس دل سے نکل کر آیا ہوں وہ غم و درد کا پتلا نہیں، حسرت واندوہ کا جنازہ تھا۔ ہمیشہ وہی خیالات بسے رہتے تھے، بس جو دل پر گزرتی تھی زبان سے کہہ دیتے تھے کہ سننے والوں کے لیے نشتر کا کام کر جاتے تھے''۔

یا جب ناصر کاظمی نے میر کے بارے میں یہ لکھا کہ ''میر کے زمانے کی رات ہمارے زمانے کی رات سے آملی ہے'' تو اس بات میں بھی ایک طرف ماضی کو حال اور حال کو ماضی سے شناخت کرنے کا انداز ملتا ہے اور دوسری طرف کلام کے ذریعہ صاحبِ کلام کی

بازیافت کے رجحان کا پتہ چلتا ہے۔ ناصر کاظمی کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ ان کا یہ رویہ ایک تخلیق کار کے ذریعہ دوسرے تخلیق کار کی تاثراتی بازآفرینی کا انداز لیے ہوئے ہے، اس لیے کوئی حیرت کی بات نہیں، تعجب کی بات یہ ہے کہ کلیم الدین احمد جیسے ہیئتی نقاد نے بھی میر کے کلام کی تعبیر میں کم وبیش یہی انداز اپنایا ہے اور وہ محمد حسین آزاد کے تعبیری طلسم سے باہر نکلنے میں ناکام رہے ہیں:

> ''میر، وہی داخلی وخارجی اثرات قبول کرتے ہیں جو ایک خاص رنگ کے، یعنی دردوغم کا نمونہ ہوتے تھے..... مسرور وتبسم اثرات میر کو پسند نہ تھے لیکن وہ جو محسوس کرتے تھے تو شدت کے ساتھ خود بھی متاثر ہوتے تھے۔ اور دوسروں کو بھی متاثر کرتے تھے''۔
>
> (اردو شاعری پر ایک نظر)

میر فہمی کی تاریخ میں محمد حسین آزاد اور کلیم الدین احمد کے علاوہ جعفر علی خاں اثر، سید عبداللہ اور ناصر کاظمی وغیرہ کے نقطہ نظر میں بھی 'آب حیات' ہی کی طرح میر کی سوانح کا حوالہ موجود ملتا ہے۔ اس لیے شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ میر کے کلام کی تعبیر وتشریح میں ''شعرِ شور انگیز'' سے پہلے کوئی بڑی پیش رفت نہیں ملتی۔ میر کے لہجے کے تعین، ان کے متن کی استعاراتی جہات اور ایک نئی کائنات کو لفظی دلالتوں کے ذریعہ تخلیق کرنے کے میر کے مخصوص طریق کار کو پہلی بار شرحِ میر میں نشان زد کرنے کی ایک بڑی اور کامیاب کوشش اس کتاب کے ذریعہ سامنے آئی ہے۔

اردو میں شعری متن کی تشریح کی کہانی اس وقت ایک عجیب مرحلے میں داخل ہوجاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ عام طور پر شارحین نے محض بادی النظر میں مشکل، مبہم اور غیر واضح نظر آنے والے متن کو قابل تشریح سمجھا ہے۔ اس رویے کا ایک نتیجہ تشریحی سطح پر میر کے متن سے دامن کشاں گزر جانے اور غالب کے متن کی شرحیں لکھنے کی طرف غیر معمولی توجہ مبذول کرنے کی صورت میں ظاہر ہوا، تو دوسرا نتیجہ یہ نکلا کہ ہئیتی طرز تنقید و تعبیر سے پہلے کسی اہم اور بڑے شاعر کی اہمیت اور عظمت کو اس کے متن کی تشریح یا عملی

تنقید کے ذریعہ متعین کرنے کی کوشش بالعموم نہیں کی گئی۔اس ضمن میں بھی برتری اور کم تری کے سارے تشریحی اور تعبیری وسائل مرزا غالب کے کلام کی تفہیم کے لیے استعمال کیے گئے۔ یہی سبب تھا کہ غالب کے شرح نگاروں میں صرف ان کے معترفین ہی پیش پیش نہیں رہے بلکہ ان کے بعض معترضین اور منکرین نے بھی غالب کی لسانی اور فنی کمزوریوں کو نمایاں کرنے کی خاطر غالب کے شعری متن کو ہی اپنا وسیلہ بنایا۔

غالب کے کلام کی شرح میں نظم طباطبائی کا عمومی رویہ تعریف و توصیف کا نہیں، بلکہ جہاں کہیں غالب کے الفاظ وتراکیب میں ایسی گنجائش نکلتی ہے یا جہاں بھی وہ لکھنوی اور دہلوی دبستان کی تفریق کر کے الفاظ یا تراکیب کے محل استعمال کی نشاندہی کر سکتے ہیں وہاں طباطبائی کسی رعایت سے کام نہیں لیتے۔لیکن اس نقص کے باوجود تشریح و تعبیر کے اعتبار سے ان کی شرح معنی اساس ہونے کی عمدہ مثال پیش کرتی ہے اور اس طرح نہ تو منشائے منصف کی جستجو کو اپنا محور بناتی ہے اور نہ متن اور قراتِ متن کی مرکزی اہمیت سے انحراف کرتی ہے۔اس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ نظم طباطبائی کی شرح غالب میں ایک متعین رویے کے طور پر معنی اساس تشریح کا انداز اختیار کیا گیا ہے اور اگر کسی خاص تشریحی رجحان سے انحراف کی کوشش کی گئی ہے تو وہ تاریخی اور سوانحی تعبیر کا رجحان ہے،جس کو نظم طباطبائی سے پہلے کے شارحینِ غالب کا عام رجحان کہا جاسکتا ہے۔یعنی جس آزادطرزِ شرح نگاری کو حالی نے اصولی طور پر تسلیم کیا تھا اور ضمنی طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی تھی، اس کی واضح عملی مثالیں طباطبائی کی شرح میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔نظم طباطبائی کا عام طریقہ یہ ہے کہ وہ متن کو بنیادی حوالے کے طور پر سامنے رکھتے ہیں۔ اورالفاظ کی استعاراتی اور اطلاقی جہات تک اس طرح رسائی حاصل کرتے ہیں کہ ان کی تشریحات معنی اساس تشریح کا نمونہ بن جاتی ہیں۔ لفظ کے معنوی امکانات اور اطلاقی جہات کی دریافت کے لیے وہ صوفیانہ اصطلاحات کا بھی سہارا لیتے ہیں لیکن وہ اس نوع کی اصطلاحوں کو قطعیت کے بجائے معنوی نکتہ رسی کے لیے استعمال کرتے ہیں اس سلسلے میں اگر غالب کے ایک شعر:

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

کی مختلف تشریحات کو سامنے رکھا جائے تو حالی، نظم طباطبائی اور پھر بعد کے زمانے کے بعض دوسرے شارحوں کے رویے کے فرق کو زیادہ واضح انداز میں سمجھا جاسکتا ہے۔ اس شعر کی شرح الطاف حسین حالی نے بالکل لغوی انداز میں کی ہے:

"(شاعر) تمام ملتوں اور مذہبوں کو منجملہ رسوم کے قرار دیتا ہے، جن کا ترک کرنا اور مٹانا موحد کا اصل مذہب ہے، اور کہتا ہے کہ یہی ملتیں جب مٹ جاتی ہیں تو اجزائے ایمان بن جاتی ہیں۔

نظم طباطبائی حالی کی اس لغوی شرح کو قدرے تبدیل کرتے ہیں اور اس شعر کی لسانی منطق کی مدد سے ممکنہ معنی کے ایک اور پہلو پر زور دیتے ہیں وہ اس ضمن میں تصوف کی اصطلاح کی بھی مدد لیتے ہیں۔

ہم موحد ہیں، یعنی وحدت مبدأ کے قائل ہیں اور اسی کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں، اور واحد وہ جس میں نہ تو اجزائے مقداری ہوں جیسے طول وعرض وغیرہ اور نہ اجزائے ترکیبی ہوں جیسے ہیولیٰ اور صورت اور نہ ہی اجزائے ذہنی ہوں جیسے جنس وفصل۔ غرض کہ اس کا علم محض سلبیات کے ذریعہ حاصل ہوسکتا ہے۔ ...... یہی سب سلبیات کہ ان کے اعتقاد سے اور سب ملتیں باطل اور محو ہوجاتی ہیں...... یہی اجزائے توحید ہیں۔

غالب کے شارحین میں نظم طباطبائی کے بعد بے خود دہلوی، آغا محمد باقر اور اثر لکھنوی کے یہاں طریق کار کے جزوی اختلاف کے باوجود مجازی اور امکانی معنوں کی تلاش وجستجو کے معاملے میں بلاغت کے مشرقی تصور کو پیش نظر رکھنے کا التزام ملتا ہے۔ لیکن اس طریق کار کا نقطۂ عروج شمس الرحمٰن فاروقی کی شرح "تفہیم غالب" میں دیکھا جاسکتا ہے جس کو ہم نے اپنی سہولت کے لیے معنی اساس طریق کار کا نام دیا ہے۔ غالب کے اسی شعر کی شرح

کرتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں کہ:

''یہاں موحد اصطلاحی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ یعنی وہ شخص جو خدا کی وحدانیت کا قائل ہے۔ لیکن مذہب کا قائل نہیں۔ اس تشریح کی روشنی میں دوسرا مصرعہ کسی اصول یا کلیے کا اظہار کرنے کے بجائے ذاتی عمل اور عقیدے کا اظہار کرتا ہے کہ موحد ہونے کی حیثیت سے ہم جانتے ہیں کہ مذہب نہ رکھنا ہی اصل مذہب ہے۔ اس طرح یہ شعر بھی غالب کے مخصوص انداز کا قول محال پیش کرتا ہے۔ اور مصرعِ ثانی کسی تاریخی حقیقت سے زیادہ انفرادی دریافت کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ نکتہ بھی دلچسپ ہے کہ مذہب کو مٹانے یا ترک کرنے کی شرط، پہلے اسے حاصل کرنا ہے۔ ورنہ جو چیز دل میں ہے ہی نہیں، اسے مٹانا کیا معنی رکھتا ہے؟......''

اس شرح میں شمس الرحمٰن فاروقی نے لفظی، اصطلاحی اور امکانی معنی کے ساتھ ساتھ جس طرح الفاظ سے مصرعے کو اور دونوں مصرعوں سے پورے شعر کے داخلی نظام کو غالب کے مخصوص اندازِ 'قولِ محال' کی نشاندہی کے ذریعہ مربوط کر دیا ہے یہ فاروقی کے دائروی تشریحی طریق کار کی قابلِ توجہ مثال ہے۔ فاروقی کے اس تشریحی رویے کی بہتر نشاندہی غالب کے ایک اور شعر کی شرح سے ہو سکتی ہے۔

غالب کے شعر:

از ذرہ تا بہ مہر دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

کی تشریح انھوں نے مندرجہ ذیل الفاظ میں کی ہے:

''اس شعر کی تفہیم میں سب ہی شراح نے طوطی اور آئینہ کی برجستہ مناسبت سے دھوکا کھا کر یہ غور نہیں کیا کہ طوطی سے کیا مراد ہے۔ غالب نے دل اور ذرے کی مشابہت کا مضمون کئی بار باندھا ہے ع

''تپش شوق نے ہر ذرے پہ اک دل باندھا'' یا ع ''ہر ذرے کے نقاب میں دل بے قرار ہے''......اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ شاعر کو ہر طرف دل ہی دل، یعنی آئینے ہی آئینے نظر آتے ہیں۔ آئینہ کیا ہے؟ مشاہدے کا آلہ ہے۔ یہ مشاہدہ فریب ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن شاعر انہیں تمثالوں کو دیکھ کر عالم تقریر میں آتا ہے جس طرح طوطی آئینے میں اپنا مشاہدہ کر کے تقریر کرنا سیکھتا ہے......اس طرح شاعر اپنی چشمِ تخیل سے کائنات کے آئینہ خانے کا مشاہدہ کر کے شعر گوئی میں محو ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ شعر عارفانہ نہیں بلکہ تخلیقی عمل کی نفسیات اور شاعر کی ذات کے خود کفیل ہونے کا مضمون بیان کرتا ہے۔ شاعر مثل طوطی کے ہے، وہ اپنا مشاہدہ کر کے سارے عالم کو دیکھ لیتا ہے''۔

اس شرح میں طوطی اور آئینہ کی استعاراتی تعبیر کا جو غیر پابند رویہ اختیار کیا گیا ہے، وہ ایک طرف شارح کے معنی اساس ہونے کا پتہ دیتا ہے تو دوسری طرف متن کے بنیادی وجود کو تسلیم کرنے کے باوجود اسے قاری اساس رویے سے بھی قریب رکھتا ہے۔ جس کا نتیجہ تمام شارحین سے مختلف انداز میں شعر کی قرأت کرنے اور ایک بالکل اچھوتے معنی تک رسائی حاصل کرنے کی صورت میں ظاہر ہوا ہے......اگر ہم اس تشریح میں فاروقی کے بین المتونی اندازِ شرح کو دیکھنا چاہیں تو وہ بھی موجود ہے اور علم تشریح کا یہ طریق کار بھی کہ ہر لفظ کو دوسرے الفاظ کے تناظر میں اور اس تناظر کو پورے شعر کے پس منظر میں، اور پورے شعر کو غالب کے عمومی شعری متن کے سیاق وسباق میں کیوں کر دیکھا جانا چاہیے۔ فاروقی کا یہ دائروی طریق کار تشریحی دائرے، یا Hermeneutic Circle کے اصولوں سے مماثل سہی لیکن معنی کے عدم تحدید کے باعث مختلف بھی ہو جاتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے 'تفہیم غالب' اور 'شعر شور انگیز' میں جو تشریحی طریق کار اختیار کیا ہے اس کو زیادہ واضح نام تو ہیئتی تنقید وتعبیر سے استفادے کا ہی دیا جائے گا، لیکن

علم شرح کے دوسرے کارآمد مغربی رویوں سے کسبِ فیض کرنے کا رجحان بھی مندرجہ بالا مثالوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ 'تفہیم غالب' میں وہ اپنے تشریحی رویے کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

> ''میں سب سے پہلے اس بات سے سروکار رکھتا ہوں کہ مشرقی شعریات کی رو سے کس شعر میں کیا خوبیاں ہیں۔ پھر یہ دیکھتا ہوں کہ مغربی شعریات کی رو سے اور کیا کہا جانا ممکن ہے۔ میں یہ بھی خیال رکھتا ہوں کہ مغربی ادب میں جو طریقِ کار متداول ہیں اگر وہ ہمارے لیے بھی کارآمد ہوسکیں تو ان کا استعمال آزادی سے کیا جانا چاہیے۔
>
> میں خود اس بات کا قائل ہوں کہ شعر کا ہم پر حق ہے کہ ہم اس کے باریک ترین معنی تلاش کریں اور جتنے کثیر معنی شعر میں ممکن ہوں ان کو دریافت کریں۔ بڑے شعر کی خوبی یہی ہے کہ وہ مختلف زمانوں اور مختلف تناظر میں بامعنی رہتا ہے۔ ایسا اسی وقت ہوسکتا ہے جب اس میں معنی کے امکانات کی کثرت ہو''۔

اور اس کثیر المعنویت کی دریافت میں ہیئتی تنقید کی تربیت اور عملی تنقید کے تجزیاتی طریق کار کے تجربے، اب تک اردو میں سارے طریقوں سے زیادہ کارآمد ثابت ہوئے ہیں۔ اس لیے گزشتہ تین چار دہائیوں میں خصوصیت کے ساتھ اسی طریق کار کو روبہ عمل لانے کو غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ اسی طریقِ تفہیم کو کلاسیکی شعری متن کی بازیافت کا وسیلہ بنایا گیا ہے اور ان ہی اصولوں کے تحت معاصر شعری متن کی قدر و قیمت کے تعین کا چلن عام ہوا ہے۔ اس طاقتور تشریحی اور تعبیری رویے کا بنیادی محرک، بالواسطہ طرزِ اظہار، ابہام اور تہہ داری کے اسباب و علل پر نئے سرے سے غور و خوض کیا جاتا ہے۔ اور ہیئتی تنقید کے زیر اثر فن پارے کے خود مختار وجود کو تسلیم کر کے اسے ایک مستحکم معروض کے طور پر تسلیم کیے جانے کی بنیاد پر ہی اس تشریحی اور تجزیاتی رویے کی عالی شان عمارت کھڑی ہوسکی ہے۔

اس موقع پر علم شرح کے ان مغربی نظریات پر ایک نگاہ ڈالنی ضروری ہے، جن میں سے بیش تر نظریات کے علم بردار فن پارے یا متن کے خود مختار وجود سے انکار کر کے ہیئتی تنقید کے اصل ڈھانچے کو ہی منہدم کرنے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ ایجاب قاری کا نظریہ (Reader Response Theory) قاری اساس نظریہ (Reader Orcented Theory) نظریہ تحصیل (Reception Theory) اور مطالعہ کی مظہریات کے بیش تر نمائندے متن کے بنیادی وجود کو تسلیم نہیں کرتے اور ان نظریات سے وابستہ تقریباً سارے ہی ماہرین علم شرح متن کے بجائے قاری کو معنی کا حکم قرار دیتے ہیں۔ اور ان میں سے بعض ماہرین تو اپنی نظریاتی انتہا پسندی کی اس حد تک پہنچ جاتے ہیں، جہاں قاری کے ذاتی تاثر، موضوعیت (Subjectivity) اور قرأت کے عمل کے ذریعہ متن کی باز آفرینی کرنے کی کوشش بھی کوئی منفی بات نہیں سمجھی جاتی۔ اس لیے کلاسیکی متن کے شارحین اور اردو کے علم تشریح کے لیے یہ سوال بڑی اہمیت اختیار کر لیتا ہے کہ ہمارا تشریحی سرمایہ کس حد تک اطمینان بخش ہے؟ کیا ہم علم شرح کے مغربی نظریات کی چھان پھٹک کیے بغیر ان کو آنکھ بند کر کے قبول کر لینے کے متحمل ہو سکتے ہیں؟ اس لیے کہ متذکرہ نظریات کی انتہا پسندی میں کبھی شارح کی موضوعیت اور جانب داری بھی اہم ہو جاتی ہے اور کبھی معنی کی مرکزیت کی سختی سے تردید کی جاتی ہے۔ جب کہ ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ معنی کی حقیقی یا عارضی مرکزیت کو تسلیم کیے بغیر شرح و تعبیر کا جواز ہی مشتبہ ہو کر رہ جاتا ہے۔

☆☆☆

نقدِ میر کے بدلتے ہوئے رویے

میر تقی میر اس اعتبار سے اردو کے ممتاز ترین شاعر ہیں جن کی تفہیم و تعبیر کے مختلف اور متنوع طریق کار کے اپنائے جانے کے باوجود ہنوز ایسا لگتا ہے کہ ان کی شاعری پوری طرح تنقید کی گرفت میں نہیں آئی۔ اردو شاعروں کے تذکروں سے لے کر 'شعرِ شور انگیز' تک میر شناسی کی جو کوششیں ہوئی ہیں، ان کو زمانی ارتقاء کے سیاق و سباق کے مقابلے میں تنقیدی رویوں کے اختلاف اور تنوع کے حوالے سے زیادہ بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ کبھی ان کی شاعری کو ان کی شخصیت کے تناظر میں دیکھا گیا اور کبھی شاعری کی مدد سے ان کی سوانح کا خاکہ مرتب کرنے کی کوشش کی گئی۔ کبھی میر کے لہجے کو ان کے مزاج کی شناخت کا وسیلہ بنایا گیا اور کبھی ان کے اسلوب اور مزاج کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کر کے تنقیدی رائے قائم کی گئی۔ کبھی میر کے کلام کی ظاہری سادگی کو زبان اور موضوع، دونوں سطحوں پر یکساں تصور کیا گیا اور کبھی ان کی سادگی کے پیچھے کارفرما پیچیدگی اور پرکاری کا اندازہ لگانے کی کوشش کی گئی۔ مگر اس کے ساتھ ہی پرکاری اور پیچیدگی کو اکثر ناقابل تسخیر علاقہ تصور کر کے اس ضمن میں تنقیدی اصول و معیار کی نارسائی کا تاثر دیا گیا۔ اس طرح میر تنقید کا جو منظر نامہ ہمارے سامنے ہے اس میں شخصیت، مزاج، زبان، اسلوب، لہجہ، روز مرہ اور محاورہ، استعاراتی طریق کار اور تصور کائنات کی تفہیم و تشخیص کے نت نئے زاویوں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے، مگر میر فہمی کے مختلف زاویہ نظر کی موجودگی کے باوجود تمام

تنقیدی رویوں کو محض چند نمایاں خانوں میں تقسیم کر کے دیکھنا آسان ہے۔

جہاں تک تذکروں میں میر سے متعلق آرا کا سوال ہے ان کو واضح طور پر شخصیت اور سوانح کے حوالے سے شاعری کی تفہیم یا اس کے بارے میں رائے زنی، کے خانے میں رکھا جانا چاہئے۔ اردو تذکروں میں سودا سے میر کا موازنہ اور سودا کو میر پر فضیلت دینے سے متعلق رایوں میں دراصل یہی رویہ کارفرما ہے۔ البتہ قدرت اللہ شوق کے طبقات الشعراء میں جس طرح میر کے 'تجسس الفاظ' اور 'تلاش مضمون' کو اہمیت دی گئی ہے اس کے پس منظر میں اسی تذکرے میں موجود رائے ''ہر چند سادہ گو است امادر سادگی پر کاری ہا دارد'' کی نشان دہی بہت اہم معلوم ہوتی ہے۔ بہت ممکن ہے کہ اس خیال کی بنیاد بھی خود میر کا یہ شعر رہا ہو:

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے
ہمیں تو لگے ہے وہ عیار سا

اس لیے کہ پرکاری کی نشاندہی اور تجزیے کے ذریعے اس پُرکاری کا قرار واقعی ثبوت فراہم کیے بغیر تنقید اپنی کارکردگی کو مستحکم نہیں کر سکتی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ تذکروں کے بعد عرصے تک 'میر تنقید' میں اس پہلو سے صرف نظر کرنے کا انداز ملتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ طبقات الشعراء میں شامل اس رائے کو اہمیت دینا تو درکنار اس کو قبول تک کرنے کا رجحان میر شناسی کی ابتدائی نمونوں میں نہیں اختیار نہیں کیا گیا یہ الگ بات ہے کہ ماضی قریب میں میر فہمی کی جو منظم کوششیں ہوئی ہیں ان کو وسیع معنوں میں میر کے تہہ دار اور پرکار شعری طریق کار کی تفہیم کے رجحان کے علاوہ کوئی اور جامع نام نہیں دیا جا سکتا۔

اردو شاعری سے متعلق استناد سازی کا جو کردار محمد حسین آزاد کی کتاب آب حیات سے بالعموم ادا کیا، وہی رول اس کتاب نے میر شناسی کے سلسلے میں بھی ادا کیا، یہی سبب ہے کہ تقریباً نصف صدی سے زیادہ عرصے تک 'میر تنقید' میں بھی اُن ہی مفروضات کو مسلمات کی حیثیت حاصل رہی جو محمد حسین آزاد کے قائم کردہ تھے۔

آزاد نے میر کی شخصیت کے بارے میں رائے دی کہ ''ان کی طبیعت میں شگفتگی

اور جوش وخروش نام کو نہ تھا'' اور یہ کہ ''وہ خود پسند، خود بیں اور مردم بیزار تھے'' ــــ میر کی غزلوں کے اشعار کے بارے میں آزاد کی رائے ہے کہ ''اگرچہ وہ رطب ویابس سے بھرے ہوئے ہیں مگر جو ان میں انتخاب ہیں وہ فصاحت کے عالم میں انتخاب ہیں''۔ اور جہاں تک انتخاب کا سوال ہے تو آزاد نے اس ضمن میں بھی اسی روایتی رائے کو دہرایا کہ ''اردو زبان کے جوہری قدیم سے کہتے آئے ہیں کہ ستر اور دو بہتر نشتر ہیں۔ باقی میر صاحب کا تبرک ہے'' آزاد نے اس تاثر کو عام کیا کہ زبان اور خیالات میں ''میر صاحب نے جس قدر فصاحت اور صفائی پیدا کی اسی قدر بلاغت کو کم کیا ہے'' حیرت کی بات یہ ہے کہ میر کے کلام کی تاثیر اور اس کے لازمی عنصر ترسیل کا اعتراف کرنے کے باوجود آزاد نے بلاغت کی کمی کا شکوہ کیا، اور اس طرح انھوں نے اپنی تنقیدی رائے کو میر کے بارے میں رائج تصورات کے تابع رکھا اور یہ بھی نہ دیکھا کہ ان کی مختلف باتیں کیوں کر ایک دوسرے کی نفی کرتی ہیں۔ البتہ اس سلسلے میں آزاد نے میر شناسی میں ایک قدم آگے بڑھایا کہ انہوں نے میر کے مضامین کا تعلق ان کی واردات سے اور دوسری طرف غم واندوہ میں ڈھلے ہونے کے باعث اثر انگیزی سے جوڑ دیا:

> میر صاحب کو شگفتگی یا بہارِ عیش ونشاط یا کامیابی وصل کا لطف کبھی نصیب نہیں ہوا۔ وہی مصیبت اور قسمت کا غم جو ساتھ لائے تھے اس کا دکھڑا سناتے چلے گئے ــــــــ۔ ان کا کلام صاف کہے دیتا ہے کہ جس دل سے نکل کر آیا ہوں وہ غم ودرد کا پتلا نہیں حسرت واندوہ کا جنازہ تھا۔ ہمیشہ وہی خیالات بسے رہتے تھے۔ بس جو دل پر گزرتے تھے وہی زبان سے کہہ دیتے تھے کہ سننے والوں کے لیے نشتر کا کام کر جاتے تھے''۔

شخصیت کے واردات، شاعری اور اثر آفرینی کا یہ مثلث میر تنقید پر عرصے تک مسلط رہا۔ بعد کے نقادوں میں مولوی عبدالحق نے نمایاں طور پر میر تنقید کے اس ٹائپ کو رائج کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے کم وبیش اسی تاثر کو اپنے الفاظ اور اپنے انداز میں پیش کیا:

شگفتگی اور زندہ دلی میر کی تقدیر میں نہیں تھی۔ وہ سراپا یاس وحرمان تھے اور یہی حال ان کے کلام کا ہے۔ گویا ان کا کلام ان کی طبیعت اور سیرت کی ہو بہو تصویر ہے، اور غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ اصلیت وحقیقت سے خالی نہیں ۔۔۔۔ میری رائے میں کسی شاعر کے کلام کا ایک بڑا معیار اس کلام کی تاثیر ہے اور اس معیار پر میر صاحب کے کلام کو جانچا جائے تو ان کا رتبہ اردو شعراء میں سب سے اعلیٰ پایا جاتا ہے۔ ان کے اشعار سوز وگداز اور درد کی تصویریں ہیں۔ زبان سے نکلتے ہی دل میں جا کر بیٹھ جاتے ہیں۔

شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ آزاد ہی کی طرح عبدالحق کی میر فہمی کے پیچھے بھی مغرب کے وہ رومانی تصورات کارفرما ہیں جو وکٹورین تنقید اور رومانی شاعری کے زیر اثر انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں فیشن کے طور پر اردو میں نظم جدید کی تحریک کے بعد کچھ اس طرح قبول کر لیے گئے تھے کہ آزاد تو آزاد، الطاف حسین حالی نے بھی اپنی تنقید میں ان تصورات کو خلوص اور صداقت کے عناصر کے ساتھ مرکزی معیار کی حیثیت سے تسلیم کر لیا تھا۔ یہی سبب ہے کہ میر کی شاعری پر کوئی منضبط کام نہ کرنے کے باوجود جہاں کہیں الطاف حسین حالی میر کا ذکر کرتے ہیں وہاں وہ بھی میر شناسی کے اس ٹائپ سے اپنے آپ کو محفوظ رکھ نہیں پاتے۔ انھوں نے گو کہ معدودے چند مقامات پر میر کی شاعری پر ضمنی رائے زنی کی ہے مگر ہر جگہ ان کی رائے کا انداز وہی ہے جو مقدمہ شعر وشاعری میں میر کے اس شعر کے سلسلے میں اختیار کیا گیا ہے۔ وہ میر کے شعر

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دل ستم زدہ کو اپنے تھام تھام لیا

کے بارے میں لکھتے ہیں:

ایسے دھیمے الفاظ میں وہ ہی لوگ جوش قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں، اور اس جوش کا اندازہ کرنا

ان لوگوں کا کام ہے جو صاحبِ ذوق ہیں۔

اس رائے سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وکٹورین تنقید کے بنیادی معیار کو حالی نے بھی میر شناسی کے حربے کے طور پر اپنایا ہے۔ مزید برآں یہ کہ 'دھیمے الفاظ' کا ذکر کر کے انہوں نے میر کے لہجے کا تعین بھی کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ وہی دھیما لہجہ اور سرگوشی کی کیفیت ہے جس کی طرف محمد حسین آزاد اور مولوی عبدالحق کی تحریروں میں اشارے ملتے ہیں۔ ویسے اس میں شک نہیں کہ آزاد کے بعد اگر کسی نقاد نے میر تنقید کے اس موقف کو قائم کرنے میں زیادہ موثر رول ادا کیا ہے تو وہ مولوی عبدالحق ہیں۔ مگر اس کے ساتھ ہی عبدالحق کے یہاں بعض ایسے تصورات بھی ملتے ہیں جن کو میر شناسی کے مخصوص ٹائپ سے الگ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ مثلاً یہ کہ:

> میر صاحب کے کلام میں حیرت انگیز جلوے نظر آتے ہیں۔ جس طرح بعض اوقات سمندر کی سطح دیکھنے میں معمولی اور بے شور نظر آتی ہے، لیکن اس کے نیچے ہزاروں لہریں موجزن ہوتی ہیں اور ایک کھلبلی مچائے رکھتی ہیں، اسی طرح اگر چہ میر صاحب کے اشعار کے الفاظ ملائم، دھیمے، سلیس اور سادہ ہوتے ہیں لیکن ان کی تہ میں غضب کا جوش یا درد چھپا ہوتا ہے۔ الفاظ کی سلاست اور ترکیب کی سادگی لوگوں کو اکثر دھوکہ دیتی ہے اور وہ ان پر سے بے خبر گزر جاتے ہیں۔

عبدالحق کی یہ بات دراصل طبقات الشعرا کی اس رائے کی توسیع ہے جس میں میر کی سادگی کے ساتھ پرکاری اور پیچیدگی کی نشاندہی کی گئی ہے۔ چونکہ عبدالحق کو ایسے تنقیدی وسائل میسر نہ تھے یا تنقید کا تجزیاتی طریق کار اس وقت رائج نہ تھا، اس لیے عبدالحق میر کی شاعری کی سادگی کے پس پردہ مخفی زیریں لہروں کو وضاحت کے ساتھ نشان زد کرنے سے قاصر ہیں۔ حالانکہ یہی وہ اجمال ہے جس کی تفصیل ہمارے ماضی قریب کی ان تنقیدی کاوشوں میں ملتی ہے جن کے ذریعہ میر کی زبان، لہجہ، صوت، استعارہ، معنی آفرینی اور

متنوع لفظی دلالتوں کو نمایاں کیا گیا ہے۔ مولوی عبدالحق نے ہر چند کہ میر کے بعض اشعار کی تشریح وتعبیر بھی کی ہے اور کسی حد تک ان میں مخفی معانی ومفاہیم کو نمایاں کرنے کی کوشش بھی کی ہے مگر بالعموم ان کی تنقیدی رائے تعبیری سطح پر وثوق انگیز نہیں قرار دی جا سکتی۔ کچھ یہی انداز انہوں نے میر کی شاعری کو سہل ممتنع قرار دینے میں بھی اختیار کیا ہے۔ وہ کلام میر کو سہل ممتنع تو کہتے ہیں مگر اس کا ثبوت نہیں فراہم کر پاتے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ان کا کلام بہ لحاظ فصاحت وروانی سہل ممتنع ہے اور سہل ممتنع کا تجزیہ کر کے الگ سے اس کی خوبیوں کا گنوانا ناممکن ہے۔

بعد کی تنقید میں گوپی چند نارنگ نے اس چیلنج کو قبول کیا ہے اور اپنے لسانی اور اسلوبیاتی تجزیے سے عبدالحق کے اس خیال کی توثیق فراہم کی ہے۔ وہ اسلوبیات میر میں اس کی وضاحت یوں کرتے ہیں۔

> اس سہل ممتنع کا اسلوبیاتی پہلو یہ ہے کہ میر کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام بول چال یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہتی ہے۔۔۔ میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے یہاں اگر چہ کہیں کہیں ضرورت شعری ایک آدھ لفظ آگے پیچھے آتا ہے لیکن جس بڑے پیمانے پر زبان کی عام ساخت یا جملے کی ساخت برقرار رہتی ہے یہ ان کی قدرت کلام کا کھلا ہوا ثبوت ہے ۔۔۔۔۔اس کے ساتھ یہ بھی دیکھیے کہ دو مصرعوں میں دو Nodes کا وقوع فطری ہے لیکن میر کے یہاں اکثر وبیش تر تین یا تین سے زیادہ Nodes ملتے ہیں۔ یہ بالذات نحوی واحدے اور ان کی فطری ساخت، سہل ممتنع کی وہ اسلوبیاتی بنیاد ہے جس کی وضاحت شعریات کی قدیم روایت میں ناممکن تھی۔

لیکن اسے کیا کیجئے کہ میر کے ایسے نقاد بھی جن کو نئے تنقیدی معیار سے واقفیت حاصل تھی ان میں سے بیش تر نے میر شناسی کے معاملے میں اسی انداز نقد کی تقلید یا توسیع کی جو مولوی عبدالحق اور ان کے متقدمین کی روایت تھی۔ اس ضمن میں جعفر علی خاں اثر، سید عبداللہ

اور فراق گورکھپوری کے ساتھ کلیم الدین احمد اور آل احمد سرور کے نام بھی لیے جا سکتے ہیں۔ جعفر علی خاں اور سید عبداللہ نے میر کی تحسین کے معاملے میں بعض نئے گوشوں کا بھی اضافہ کیا مگر عقیدت مندانہ اور تاثراتی رویہ ان دونوں حضرات کی تنقید میں کچھ اس قدر نمایاں ہے کہ شاعری کے بارے میں ان کی رائے زنی میر کی شخصیت کے حوالے کے بغیر کسی خود مکتفی تنقیدی معروضیت میں نہیں ڈھل پاتی۔ اثر صاحب نے میر کے انداز بیان کے تنوع کو اپنے پیش رو نقادوں کے مقابلے میں زیادہ وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے، یا غالب کے صحیح پیش رو کے طور پر میر کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی طرح سید عبداللہ نے محمد حسین آزاد کی اس بات کا شافی جواب دینے کی کوشش کی کہ میر کے یہاں فصاحت تو ہے مگر بلاغت نہیں، یا میر کے طنزیہ انداز میں طرفگی اور کاٹ کے عناصر، انھوں نے بعض مثالوں کی مدد سے نشان زد کیے ہیں یا ایک آدھ جگہ میر کے اسلوب بیان کا ذکر کرتے ہوئے قدرے غیر روایتی انداز اختیار کیا ہے۔ مثلاً ان کے یہاں کچھ ایسے متضاد جملے ملتے ہیں:

> میر کو استدلالی انداز سے زیادہ بیانیہ اور بیانیہ سے زیادہ خطابیہ سے رغبت ہے۔ وہ اسمیہ جملوں سے زیادہ فعلیہ اور انشائیہ سے زیادہ خبریہ کے دلدادہ ہیں۔

یا یہ بات کہ میر کے تخاطب میں دوسروں سے زیادہ خود ان کی ذات بھی شامل ہوتی ہے اور اس طرح وہ خود کلامی کا انداز اختیار کر کے اپنے بیان میں زیادہ تعمیم پیدا کر دیتے ہیں۔ لہجے اور اسلوب کی پہچان کا یہ تعمیمی انداز نہایت غیر واضح بھی ہے اور خود تردیدی پر قائم بھی۔ سید عبداللہ میر کی شاعری میں ان کی سوانح کا عکس ہر جگہ ڈھونڈھتے ہیں اور سوانح کے حوالے سے شاعری یا شاعری کے حوالے سے سوانح کے عناصر مرتب کرنے کے روایتی انداز سے چھٹکارہ حاصل نہیں کر پاتے۔ فراق گورکھپوری نے اپنی تنقید میں تخلیقی اور تاثراتی انداز اختیار کر کے گو کہ میر کے بعض نئے گوشوں کی نشاندہی بھی کی ہے، مگر میر کے شخصی حالات کا حوالہ انہیں کوئی آزاد رائے قائم کرنے سے باز رکھتا ہے۔ وہ اس لے کو اتنا تیز کر دیتے ہیں کہ انہیں ایک ساتھ میر کے لہجے میں دھیماپن اور ٹھہراؤ بھی نظر آتا ہے، اور اسی پست

اور منفعل آواز میں وہ حیات وکائنات کے رعب وجلال اور للکار کا بھی مشاہدہ کر لیتے ہیں۔ فراق کی میر شناسی میں لہجے کی شناخت کا یہ تضاد شخصیت کو نظروں سے اوجھل نہ ہونے دینے کے باعث پیدا ہوا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> اردو کے کسی شاعر کے کلام میں اس کی ذاتی شخصیت اور کردار کا اتنا شدید اندازہ نہیں ہوتا جتنا ناقابل انکار انداز میر کے کلام سے ہوتا ہے۔ میر کا ہر شعر خواہ اس کا موضوع کچھ بھی ہو میر کی تصویر پیش کر دیتا ہے۔

کلیم الدین احمد کی ذہنی نشو ونما میں نئی مغربی تنقید کی تربیت کا رول کسی سے مخفی نہیں، مگر وہ بھی میر پر گفتگو کرتے ہوئے اپنے آپ کو میر کی شخصیت کے فریب سے آزاد نہیں کر پاتے اور اپنے عام ہیئتی اور تجزیاتی طریق کار کو چھوڑ کر تاثراتی رویہ اختیار کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ:

> میر وہی داخلی اور خارجی اثرات قبول کرتے تھے جو ایک خاص رنگ کے، یعنی درد وغم کا نمونہ ہوتے تھے۔۔۔ مسرور وتبسم انداز میر کو پسند نہ تھے، لیکن وہ جو محسوس کرتے تھے، تو شدت کے ساتھ خود بھی متاثر ہوتے تھے اور دوسروں کو بھی متاثر کرتے تھے۔

آل احمد سرور نے اپنی میر شناسی میں آفاقی عناصر کی تلاش شاید سارے نقادوں سے پہلے کی۔ لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا یہ دعوی میر کی شاعری میں آفاقیت کی ٹھوس نشاندہی کی بنیاد پر قائم نہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ "میر کی شاعری میں ہمیں آفاقی عناصر ملتے ہیں اور آفاقی عناصر مثبت اور منفی قدروں کی اساس سے بنتے ہیں"۔ مگر اپنے طویل مضمون "میر کے مطالعہ کی اہمیت" میں یہ اور اس نوع کی متعدد آراء کی توثیق میر کے اشعار سے نہیں کرتے۔ سرور صاحب نے اپنے مضمون میں مولوی عبدالحق کی تنقید کو معنی خیز بتاتے ہوئے میر کی شاعری کا رشتہ ان کے ذاتی غم اور ماحول کے انتشار قائم رکھنے پر زیادہ اصرار کیا ہے۔ وہ اپنے نتائج کا بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> میر نے شاعری کو جولب ولہجہ دیا ہے اور صلابت کے بجائے لطافت پر توجہ، آواز میں گونج اور گرج کے بجائے نرمی پر اصرار، جذبات کے تند و تیز بہاؤ کے بجائے ضبط فغاں اور ساز زیر لبی پر جو زور دیا ہے وہ بڑی بھرپور اور مستقل کیفیت رکھنے والی شاعری کا ہے۔

سرور صاحب کو اپنے معاصرین اور متقدمین کے مقابلے جس نوع کی تنقیدی تربیت اور تنقیدی شعور حاصل ہے اس کے باعث وہ روایتی تصورات کی توسیع کے طور پر اس نوع کا نتیجہ نکالتے تو ہیں مگر اس طرز تنقید کی حد بندیوں کا انہیں بخوبی اندازہ بھی ہے۔شاید اسی سبب سے ایسے نتائج کو اپنا تنقیدی فیصلہ نہیں بننے دیتے ہیں اور میر شناسی میں چند قدم آگے بھی بڑھاتے ہیں۔ان کا یہ خیال بھی ہے کہ:

> میر اس لیے بڑے شاعر نہیں کہ وہ ماحول کے مصور ہیں۔وہ اس لیے بڑے شاعر ہیں کہ ان کے اشعار بھرپور احساس سے لبریز ہیں جو زندگی کی گہری بصیرت سے حاصل ہوتا ہے، جو واقعات اور حالات کی نشاندہی نہیں کرتا بلکہ ان کے پیچھے جو ذہنی دنیا ہے اس کا دروازہ ہمارے لیے کھول دیتا ہے۔

ان باتوں کے علاوہ بھی سرور صاحب نے میر شناسی کے جن امکانی پہلوؤں کی طرف اشارے کیے ہیں ان سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انہیں میر تنقید تشنہ پہلوؤں کا صرف اندازہ ضرور ہے شاید اسی باعث انھوں نے میر شناسی کے ممکنہ پہلوؤں کا ایک ایسا خاکہ مرتب کرنے کی کوشش کی ہے جس میں ابھی رنگ بھرنے کی ضرورت باقی ہے۔سرور صاحب کے برخلاف محمد حسن عسکری میر کی شناخت کرتے ہوئے زندگی کی بصیرت اور ذہنی دنیا کی بات نہیں کرتے۔عسکری نے میر کو انسان دوستی اور عشق کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ان کے اس خیال کو بڑی شہرت حاصل ہوئی کہ "میر کی شاعری کا عاشق محبوب سے محبت کا طالب نہیں، بلکہ اتنا چاہتا ہے کہ اس کے ساتھ انسانوں جیسا برتاؤ کیا جائے۔اس کے عالم و فاضل ہونے کی وجہ سے نہیں بلکہ انسانی ہونے کی وجہ سے عسکری

کی میر فہمی دراصل غزل کے بنیادی موضوع اور اردو میں اس صنف سخن کے ان امتیازات پر اصرار سے بھی تعلق رکھتی ہے جو میر کی غزل کو فارسی غزل کی روایت سے مختلف ثابت کرتے ہیں، وہ کہتے ہیں:۔

> دراصل میر کے یہاں غزل کے وہ معنی ہیں ہی نہیں جو فارسی میں ہیں۔ اس لیے جو لوگ فارسی شاعری کے زیادہ گرویدہ ہو جاتے ہیں وہ میر سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتے۔

فارسی غزل کی بنیادی روایت کیا ہے؟ سبک ایرانی اور سبک ہندی کی فارسی غزل اپنے کن لوازم کے باعث ایک دوسرے سے مختلف روایت کی حامل بن جاتی ہے؟ اور یہ کہ اردو غزل کی روایت کو سبک ہندی کی فارسی غزل سے الگ کر کے کیوں نہیں دیکھا جا سکتا؟ ان سوالات کا قرار واقعی جواب دینے کی کوشش شمس الرحمٰن فاروقی نے شعر شور انگیز کی تیسری اور چوتھی جلد میں کی ہے، جس کی تفصیل کی یہاں گنجائش نہیں۔ تاہم اتنا ضرور عرض کیا جا سکتا ہے کہ محمد حسن عسکری نے جن بنیادوں پر میر کی انفرادیت کی شناخت کی، وہ میر تنقید کے بند رویوں سے مختلف ثابت ہوئیں۔ عسکری کے اس طریق تفہیم میں قدرے بعد کے میر شناسوں میں ناصر کاظمی بھی شامل ہو گئے اور سلیم احمد بھی۔ اور ان تینوں نے میر کی عظمت کو غالب سے موازنے اور تقابل کی قیمت پر استوار کیا۔ سلیم احمد نے 'غالب کون' اور ناصر کاظمی نے میر پر اپنے تاثراتی مضمون میں غالب پر میر کو ترجیح دینے کا وہی انداز اختیار کیا جو عسکری کے اس مضمون ''جدیدیت، غالب اور میرجی'' میں ملتا ہے۔

> میر کے یہاں عام آدمی اور عاشق الگ الگ مخلوق نہیں ہیں۔ زندگی عام آدمی کی سطح سے آہستہ آہستہ بلند ہو کر لطافت، معصومیت، شدت، گہرائی اور گیرائی کی اس سطح تک پہنچتی ہے جس سے عاشق مراد ہے۔ ایک دم سے چھلانگ نہیں مارتی۔ ان دونوں کیفیتوں کے درمیان حد نہیں ہے۔ ایک زینہ ہے۔ غالب کے نزدیک اعلیٰ ترین سطح پر پہنچنے کے لیے انسانی تعلقات کو ترک کرنا ضروری ہے

۔میر کے نزدیک ان تعلقات کو چھوڑ نا تو الگ رہا، اعلیٰ ترین سطح پر پہنچنے کے بعد بھی ان سے بے نیاز نہیں رہا جا سکتا۔ میر کے عشق میں بہت سا درد، نرمی، گھلاوٹ اور ہمہ گیری ان ہی انسانی تعلقات کے طفیل آئی ہے—

محمد حسن عسکری کے ان خیالات میں میر کی عظمت کو اقداری بنیاد پر قائم کرنے کا رویہ ملتا ہے۔ عسکری زندگی بھر ترقی پسند نظریہ ادب کے مخالف رہے مگر ان کے میر فہمی کے رویے نے میر کے بارے میں ترقی پسند تنقید کی راہیں سب سے زیادہ استوار کیں۔ مجنوں گورکھپوری اور سردار جعفری نے انسان دوستی اور زندگی کی طرف ایک مثبت رویے کو بنیاد بنا کر میر کی قدر و قیمت کا تعین کیا۔ سردار جعفری نے عسکری کے ''انسانوں جیسا برتاؤ'' والی بات کو اپنی میر شناسی کی توثیق بنا کر پیش کیا، اور مجنوں گورکھپوری نے میر کی شاعری میں زندگی کی ''مثبت اقدار کی تلاش، کو میر شناسی کی اساس بتایا۔ اس ضمن میں مجنوں نے 'میر تنقید' کے غالب حصے پر یاس پرستانہ اور قنوطی نقطۂ نظر کے چھائے ہونے سے اختلاف کیا۔ انھوں نے کہا کہ ''میر اپنے دور کی بدحالی اور نجی سانحات زندگی سے بغاوت کی حد تک نا آسودہ تھے'' اور یہ کہ ''ان کے لہجے میں بغاوت کا ایک مہذب اور پر تمکنت احساس ملتا ہے''۔ پرانی میر تنقید سے مجنوں کی یہ نا آسودگی محض رائے عامہ سے الگ، کسی رائے کے قائم کرنے کا معاملہ نہ تھا بلکہ میر تنقید میں ترقی پسند زاویۂ نظر کی شمولیت، کی یہ پہلی مربوط کوشش تھی اور یہ کہ فریضہ مجنوں نے انجام دیا۔ یہی سبب تھا کہ انہوں نے میر اور ان کے معاصرین کو شخصی ذاتی حوالے سے کہیں زیادہ سماجی اور ثقافتی حوالے سے دیکھنے کا آغاز کیا۔ ان کے خیال ہے کہ:۔

میر کے دور کے تمام شعراء اپنے دور کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ چھوٹے سے چھوٹے شاعر سے لے کر خواجہ میر درد، میر اور سودا تک سب کی آوازوں میں کہیں دبی اور کہیں ابھری، کہیں زیرلب اور کہیں کھلے ہوئے شدید طنز کے ساتھ زمانے کی شکایت

اور زندگی سے بیزاری کی علامتیں ملتی ہیں۔یعنی یہ تمام شعرا اپنے زمانے کے حالات سے ناآسودگی کا اظہار کرتے ہیں۔مگر سودا اور میر کو چھوڑ کر بیش تر شعرا کے اندر شکست خوردگی کا افسردہ کن احساس کام کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے''۔۔۔

مجنوں نے بار بار اس بات کو دہرایا کہ ''یاس پرستی یا یاس پرستی کی تعلیم، میر کے مزاج سے کوئی واسطہ نہیں رکھتی''۔اس سلسلے میں مجنوں صاحب نے ع دور بیٹھا غبار میر اس سے ع پاس ناموس عشق تھا ورنہ اور ع تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا، جیسے اشعار کا تجزیہ کیا اور بتایا کہ میر کا مزاج سطحیت اور فرومائیگی سے کیوں کراباکرتا ہے اور سنجیدگی، توازن، سلیقہ اور شائستگی کے کیا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

بیسویں صدی کے آخری دس پندرہ برسوں میں میر کی بازیافت کے معاملے میں پرانی میر تنقید سے عدم اطمینان کا اظہار ملتا ہے۔میر شناسی کا وہ سلسلہ جو ترقی پسند تنقید کے بعد کے درمیانی وقفے میں منقطع سا ہوگیا وہ سارا عرصہ غالب شناسی کے لیے وقف رہا۔اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ گذشتہ دنوں میر تنقید میں غالب سے موازنہ کرنے اور ترجیحات متعین کرنے کا رجحان نمایاں ہوا۔اس کے ساتھ ہی اردو شاعروں کے مابین عظمت اور برتری کا مسئلہ بھی زیر بحث آنے لگا۔غالب کا حوالہ میر تنقید میں پہلے بھی آتا تھا، مگر بعد کے زمانے میں غالب کی شاعری میر شناسی کے بنیادی حوالوں میں سے ایک بنیادی حوالہ بن گئی۔یوں تو اس عرصے میں محبّ عارفی اور حامدی کاشمیری نے بھی میر پر تفصیلی اظہار خیال کیا مگر ان دونوں کتابوں میں میر تنقید کے پرانے معروضات کو پایۂ ثبوت تک پہنچا کر مسلمات بنانے پر زور ملتا ہے۔اس میں کوئی شک نہیں ان کتابوں میں تنقید کے تجزیاتی طریق کار کو رائج کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس کوشش کے سبب عمومی رائے زنی سے احتراز کا رویہ سامنے آیا ہے۔۔۔ مگر اسی زمانے میں میر تنقید کی بعض ایسی کاوشیں بھی سامنے آئیں جو ہر اعتبار سے پرانے رویوں کے مقابلے میں زیادہ گہرے، وسیع اور ہمہ جہت مطالعے پر مبنی تھیں۔۔۔اس ضمن میں سب سے پہلے قاضی افضال حسین کی کتاب 'میر

کی شعری لسانیات' کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اس کتاب کا ایک اہم کارنامہ تو یہ ہے کہ اس میں سید عبداللہ، فراق اور ان کے دوسرے معاصرین کے مفروضوں کا بطلان کیا گیا اور لسانی سطح پر میر کی شاعری کی انفرادی خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ قاضی افضال حسین نے ہیئتی تنقید کے اصول و معیار کے وسیلے سے میر کے ڈکشن کا تفصیلی تجزیہ کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ میر کے الفاظ معنی کی کن کن ممکنہ جہات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اس کتاب میں الفاظ کے انطباقات کی نشاندہی لغوی اور مجازی دلالتوں کے حوالے سے کر کے صرف میر کی تحسین ہی نہیں کی گئی ہے بلکہ اس بات کی وضاحت میں بھی کوئی تکلف نہیں ملتا کہ میر کے یہاں الفاظ کی دلالتیں بسا اوقات کیوں اور کیسے محدود ہو کر رہ جاتی ہیں؟۔ میر کی شعری لسانیات، میں نئی مغربی تنقید کے بیش تر معیار بروئے کار لائے گئے ہیں اور لسانی ساخت میں کارفرما عناصر مثلاً استعارہ، علامت، پیکر، آہنگ اور علم بیان کے عناصر کو روبہ عمل لا کر یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ میر کی شاعرانہ عظمت کو معروضی حوالوں سے کیسے قائم کیا جا سکتا ہے۔

گوپی چند نارنگ کی کتاب کو میر شناسی کے سلسلے کی ایک بڑی پیش رفت اس لیے قرار دیا جا سکتا ہے کہ انہوں نے لسانیات کے ساتھ اسلوبیات کے زاویے کا بھی اضافہ کیا۔ میر اور غالب کے مابین موازنے کا وہ تنقیدی رویہ جو میر تنقید میں رائے زنی اور فیصلے کی حد تک محدود تھا گوپی چند نارنگ نے اس کو تجزیے کی سطح پر استوار کر کے اسماء، اسمائے صفات اور افعال اور ان سے پیدا ہونے والے اثرات کی شکل میں دکھا دیا۔ اسلوبیات میر میں بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان پر اس طرح اظہار خیال کیا گیا کہ روز مرہ، محاورہ اور استعارہ کی مٹتی ہوئی حد بندیاں میر کے حوالے سے نشان زد ہو کر سامنے آ گئیں۔ زبان کی خارجی ساخت اور داخلی ساخت کے امتیازات 'اسلوبیات میر' میں وثوق انگیز سطح پر سامنے آئے ہیں۔ میر کی زبان کی نحوی تراکیب سے قربت اور بول چال کی زبان سے مماثلت کے باعث یہ بات ہنوز ثبوت طلب تھی کہ میر، بول چال کی زبان کو شاعری کی زبان میں کیوں کر تبدیل کر دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ بول چال کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت کام کرتی ہے۔ اس میں لفظ محض لفظوں کی طرح کام کرتے ہیں۔ بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان کا یہ بنیادی فرق دوررس نتائج کا حامل ہے۔ کیوں کہ شاعری کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت نہیں بلکہ اس کے علاوہ داخلی ساخت اور بعض اوقات کئی کئی داخلی ساختیں کام کرتی ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے اس دعوے کے ثبوت کے طور پر 'کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات' کلی نے یہ سن کر تبسم کیا ـــــ کا سیر حاصل تجزیہ کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ بول چال سے مماثل یہ زبان اپنی داخلی ساختوں کے باعث کیوں کر شاعری کی زبان میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ نمونے کے طور پر اس تجزیے کے ایک حصہ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

> سوال ہے کہ گل کا ثبات کتنا ہے؟ کلی اس کا جواب نہیں دیتی، بس سن کر تبسم کرتی ہے۔ تبسم کرنے کی داخلی ساخت ہے کِھل کر پھول بننا اور کِھل کر پھول بننے کی داخلی ساخت ہے اوجِ کمال پر پہنچنا، اور اوجِ کمال پر پہنچنے کی داخلی ساخت ہے موت کی طرف قدم بڑھانا۔ (پھر یہ کہ) کلی کے مسکرانے کے عمل میں کئی دوسری معنیاتی داخلی ساختیں بھی ہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔

زبان کی نوعیت اور میر کی زبان میں فارسی اور ہندی تراکیب کی آمیزش کا جو اشارہ جعفر علی خاں اثر نے اپنے بعض مضامین میں دیا تھا اس کو لسانی تجزیے کی سطح پر گوپی چند نارنگ نے اس طرح ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جہاں کہیں میر صاحب حسی اور جذباتی لہجہ اختیار کرنے کی طرف توجہ صرف کرتے ہیں وہاں ان کے یہاں سادہ ایمائی انداز نمایاں ہوتا ہے اور جب کبھی وہ ذات اور کائنات کے فشار کا اظہار کرتے ہیں یا حیرت و استعجاب اور تضاد کا رویہ ظاہر کرتے ہیں، ایسے مقامات پر فارسی آمیز پراکرتی امتزاجی پیرائے میں

وہ اب اپنی بات زیادہ شدت کے ساتھ بیان کر پاتے ہیں اس طرح ان کا یہ جملہ بڑا معنی خیز معلوم ہوتا ہے کہ ''میر کی شاعری میں جتنے اسالیب اور جتنی لسانی جہات ملتی ہیں اتنی بعد کے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتیں''۔

میر تنقید میں اس صدی کی آخری دہائی کو سب سے بڑا امتیاز یہ حاصل ہے کہ ان برسوں میں جہاں ایک طرف لسانیاتی، اسلوبیاتی اور صوتیاتی سطح پر یا میر کی شعری ہیئت اور ساخت کے حوالے سے متن اور قرأت متن کے مطالعات کا رجحان پیدا ہوا وہیں شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب 'شعر شور انگیز' میں میر کی کلیت کا وسیع تر اور جامع تر مطالعہ پیش کیا گیا'' ادبی تنقید میں تفہیم، تعبیر، تجزیے اور تشریح کے جن وسائل کو مثالی تنقید کے وسائل کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے، شمس الرحمٰن فاروقی نے میر فہمی کے لیے ان سارے وسائل کا استعمال کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ تفہیم میر کے جتنے امکانی پہلو ہو سکتے ہیں ان سب کو روبہ عمل لایا جائے۔ اس کے لیے ضروری تھا کہ اب تک کی میر تنقید، کی چھان پھٹک کی جائے اور میر کی ہمہ جہتی کو نمایاں کیا جائے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے میر تنقید سے متعلق رویوں کی خوبیوں اور خامیوں سے بحث کرنے کے بعد نتیجہ یہ نکالا ہے کہ میر کے یہاں گونجیلا لہجہ اور بلند آہنگی کو مرکزیت حیثیت حاصل ہے اور روانی، پے چیدگی، طنز، ظرافت اور ڈرامائیت نے میر کے لہجے میں غیر معمولی تنوع اور وسعت پیدا کر دی ہے۔ میر کے مطالعے کے لیے شعر شور انگیز کے نام کا انتخاب دراصل میر کے بنیادی لہجے پر اصرار کا ہی لازمی نتیجہ ہے۔ اس ضمن میں فاروقی نے Oral tradition کی شاعری کے تشکیلی عناصر کا مقدمہ قائم کیا ہے اور بتایا ہے کہ جو معاشرہ زبانی ہوتا ہے اس کے لوگ کلام کو وضاحت، اور قوت سے ادا کرتے ہیں اور اس روایت میں قافیہ، الفاظ کے درمیان وقفہ اور کلام کے آخری لفظ کو خاص اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ میر کو زبانی روایت کے حوالے سے دیکھنا فاروقی کی تنقید میں محض ایک تنقیدی نقطۂ نظر نہیں ہے بلکہ وہ اس مقدمے سے دراصل میر کے رائج Sterio type کی تردید کرتے ہیں اور میر کی غلط تعبیرات کی نشاندہی کرتے ہیں، اس لیے کہ نقد میر میں جس

رویے کا غلبہ رہا ہے وہ دراصل میر کو سراپا یاس وحرمان، ان کی شخصیت کو منفعل اور شکست خوردہ اور اس کے نتیجے میں میر کے لہجے کو دھیمے پن، سادگی اور انفعالیت سے مخصوص کر دیا گیا تھا۔ اس سلسلے میں انہوں نے سرور صاحب کی مترنم معنی آفرینی اور مجنوں گورکھپوری کی انفعالیت کی کمی جیسی آہنگ فہمی پر خصوصیت سے گفتگو کی ہے۔ فاروقی نے مجنوں گورکھپوری کے ٹھہراؤ والے لہجے کے برخلاف میر کے لہجے کو تلاطم، بلندی، اور کثرتِ اصوات پر مبنی قرار دیا ہے۔ میر کے لہجے کے تمام پہلوؤں پر بحث کرنے کے بعد 'شعر شور انگیز' میں نتیجہ یہ نکالا گیا ہے کہ ''میر کے بارے میں چونکہ یہ مفروضہ عام تھا کہ ان کا کلام بہت حزن انگیز ہے اس لیے یہ بھی فرض کر لیا گیا کہ ان کا آہنگ بھی بہت دھیما اور نرم ہوگا۔ چونکہ پہلا مفروضہ غلط ہے اس لیے دوسرا بھی غلط ہوا''۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مبسوط تجزیے اور تعبیر میں کوشش کی ہے کہ میر کا ایک ایسا نمائندہ انتخاب بھی عمل میں آ جائے جو کلام میر کے ہر رنگ اور ہر تیور کی عکاسی کر سکے۔ اس ضمن میں انھوں نے ان گنت مقامات پر دوسرے استاذ شاعروں کا میر سے موازنہ بھی کیا ہے یہ الگ بات ہے کہ موازنے کے اس انداز سے صاف پتہ چلتا ہے کہ وہ میر کی عظمت کو ہر قیمت پر مستحکم کرنا چاہتے ہیں خواہ اس عمل میں بڑے اہم شاعروں کی انفرادیت کو اس طریق کار کی بھینٹ ہی کیوں نہ چڑھانی پڑے۔ وہ یوں تو یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ 'میں میر کو اس کے مسوں اور مہاسوں کے ساتھ پیش کرنا چاہتا ہوں، مگر جب وہ میر کے شعر کو عملی تنقید کی کسوٹی پر کستے ہیں تو ان کو میر کے اوسط یا کم درجے کے شعر بھی کسی نہ کسی پہلو کے باعث درجۂ اولی کے شعر ہی نظر آتے ہیں۔ یہی وہ مرحلہ ہے جہاں محمد جعفر علی خاں اثر کے بارے میں ان کا عقیدت مندی کا طعنہ خود ان پر بھی صادق دکھائی دیتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی کتاب میں تعبیر و تحسین کے ساتھ کلام میر کے بیش تر پہلوؤں پر الگ سے مضامین لکھے ہیں اور غالب اور میر کے موازنے، میر کی زبان میں روزمرہ اور محاورہ کی نوعیت، میر کے بحور و اوزان، جنس کی طرف میر کا رویہ، شعری لہجہ اور آہنگ، کے علاوہ معاصر نظریۂ شعر و ادب سے متعلق بیش تر مباحث کا احاطہ کیا ہے، اور کوشش کی ہے کہ میر کی شاعری کا کوئی بھی پہلوان کی گرفت سے چھوٹنے نہ پائے۔ انہوں نے ہر ممکن تنقیدی حربے سے کلامِ میر

کے اندر ایک ایسے متکلم کی تلاش کر لی ہے "جو تجربہ اور احساس کی ہر منزل سے گزر چکا ہے اور جس نے جہل و عرفان، گم کردہ راہی اور منزل رسی کے تمام منازل طے کر لیے ہیں"۔ اہم بات یہ ہے کہ اس تلاش و جستجو کی صداقت اور انکسار کا ان کے سخت سے سخت نکتہ چیں کو بھی اس وقت اعتراف کرنا پڑتا ہے جب وہ تلاشِ میر کے طویل اور تھکا دینے والے سفر کے بعد یہ کہتے ہیں کہ:

> شعر شور انگیز میں بہت سے ایسے اشعار ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا۔ کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ کیفیت کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے، لیکن خود کیفیت کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

یہ اور اس طرح کے دوسرے اعترافات سے اندازہ ہوتا ہے شعر شور انگیز کے مصنف کا رویہ بنیادی طور پر منکسرانہ اور متجسسانہ ہے، تاہم اس کتاب کی چاروں جلدوں کا ماحصل یہ ہے کہ اس کے ذریعے مصنف نے اس گم کردہ شعریات کو حاصل کرنے میں بڑی حد تک کامیابی حاصل کر لی ہے جس کے حصول اور اطلاق کے بغیر اب تک کی میر تنقید، تفہیم میر کے بنیادی حوالے کی جامعیت سے عاری تھی۔

میر تنقید کے اس نامکمل جائزے سے جو منظر نامہ مرتب ہوتا ہے اس سے اور کچھ ثابت ہو نہ ہو اس بات کا اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ سوانحی اور شخصی حوالوں سے شروع ہونے والی میر فہمی، سے لے کر 'فنی اور فکری اعتبار سے مکمل میر کی دریافت' تک کے مختلف رویوں میں یہ بات نمایاں ہے کہ ایک نقاد یا ایک مکتب فکر کے نقادوں نے کلام میر کے بحر ناپیدا کنار کی غواصی میں پوری کامیابی حاصل نہیں کی، البتہ یہ ضرور ہوا کہ مختلف نقاطِ نظر اور مکاتیبِ تنقید کے اطلاق نے میر تنقید کو اس وقت اُس منزل پر ضرور پہنچا دیا ہے جہاں بڑی حد تک میر اور میر کی شاعری کی وسعت، عظمت اور گہرائی کی قدرے صاف اور واضح تصویر ابھر کر سامنے آچکی ہے۔

☆☆☆

میر انیس کا ناقدانہ شعور

شاعری کو جب تک تصورِ شعر کی روشنی میں نہ پڑھا جائے اس وقت تک نہ تو شعری تجربے کے امکانات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اور نہ شاعرانہ ہنر مندی اور کاریگری کے اسرار و رموز تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ شعر و ادب کو پڑھنے کا کون سا طریقہ موزوں ترین ہے یا یہ کہ اسے کتنے طریقوں سے پڑھا جا سکتا ہے؟ اس کا شعور تنقیدی اصولوں سے واقفیت سے پیدا ہوتا ہے اور تصورِ شعر ہی قاری کو ایک تربیت یافتہ قاری بنا سکتا ہے۔ اگر ہم اس تصورِ شعر کو اہمیت نہ دیں جس کی روشنی میں شعر کہا گیا ہے تو شاعری تصورات، خیالات، اور واقعات کی محض کھتونی سے زیادہ اور کچھ نظر نہ آئے گی۔ اس لیے شاعرانہ ہنر مندی کو صرف وہبی عطیہ سمجھنے کے بجائے اس نقطہ نظر سے بھی دیکھنا چاہیے کہ آیا شاعر کی فنی ریاضت بھی اس میں کارفرما ہے؟ اور کیا اچھی اور بڑی شاعری کا کوئی مثالی تصور بھی شاعر کے ذہن میں موجود ہے یا نہیں؟

میر انیس کا زمانہ، اتفاق سے اردو میں کلاسیکی نظریات شعر کے مرتب ہونے کا زمانہ ہے۔ اسی زمانے میں شعرائے اردو کے تذکروں میں بعض نہایت معنی خیز تنقیدی اصطلاحات استعمال ہوئیں اور اس سے ماقبل اور مابعد اردو کے شاعروں نے اپنے اشعار میں اپنے فنی نقطہ نظر اور نظریۂ شعر کے ضمن میں اہم اشارے کیے۔ اس لیے اردو میں تنقیدی اصولوں کی باضابطہ تنظیم سے قبل اگر تنقیدی شعور کی تلاش ہو تو اس کا معتبر ترین ماخذ

شعراء کا تصورِ شعر ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔ سبکِ ہندی کے فارسی شعراء میں بیدلؔ اور خسرو کے یہاں اور اردو شاعری میں ولیؔ، رندؔ، میر تقی میرؔ یا غالبؔ اور ان کے معاصرین کے اشعار میں نظریۂ شعر سے متعلق جو بیانات ملتے ہیں انھیں ہم کسی مربوط تنقیدی اصولوں کا نام تو نہیں دے سکتے مگر تنقیدی شعور کے اظہار کی حیثیت سے ان سے اصولوں کا استخراج ضرور کر سکتے ہیں۔ مرثیہ گوئی میں میر انیسؔ نے محض اپنی شاعرانہ فن کاری کو ہی نقطۂ عروج پر نہیں پہنچایا۔ بلکہ ایک سے زیادہ شعری اصناف کا ایک ایسا آمیزہ بھی تیار کرنے کی کوشش کی جس میں رثائی شاعری کے حزن و ملال کے ساتھ مدحیہ قصائد کے جاہ وجلال کا بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ اردو میں رثائی ادب انفرادی غم واندوہ سے بلند ہو کر حضرت امام حسین اور ان کے رفقاء کی شہادت اور کربلا کی واقعات سے اس حد تک مخصوص اور مربوط ہو گیا کہ موضوع کی مناسبت سے رزمیہ شاعری کے عناصر کی شمولیت اس صنف کے لیے ناگزیر قرار پائی، اور کرداروں کے مزاج، افتادِ طبع اور عمل کی مناسبت سے ڈرامائی یا مکالماتی عنصر کو بھی مرثیہ نگاری کے لازمہ کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ اس طرح مرثیہ کی شعریات میں دوسری ادبی اصناف کے تشکیلی اجزا بھی شامل ہو گئے۔ میر انیس مرثیہ گوئی کے ان متنوع تقاضوں سے نہ صرف یہ کہ رسمی طور پر عہدہ برا ہوتے ہیں بلکہ شعوری طور پر بھی اس کا احساس رکھتے ہیں۔ وہ اپنے اس احساس اور تنقیدی شعور کا اظہار کبھی شاعرانہ تعلّی کی صورت میں کرتے ہیں، کبھی دعائیہ لب و لہجے میں اور کبھی معاصرانہ چشمک اور باہمی آویزش کے انداز میں ...... اس لیے ان کا ہر شعری نقطۂ نظر تنقیدی تعبیرات کا متقاضی ہے۔

یوں تو میر انیس کے مرثیوں میں شاعرانہ تدبیر کاری، تنوع کے اعتبار سے رنگا رنگ اور اعجاز بیانی کے نقطۂ نظر سے درجۂ کمال پر نظر آتی ہے، مگر اس فنی ہنر مندی میں بعض وہبی صلاحیتوں کے قدم بہ قدم ان کی شعوری کاوشیں بھی کارفرما دکھائی دیتی ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اپنے ایک مرثیے کے ابتدائی بند میں ہی دعائیہ انداز اختیار کرتے ہوئے علم بدیع و بیان میں یکتا اور منفرد ہونے کی تمنا کا اظہار نہ کرتے:

یا رب چمن نظم کو گلزار ارم کر
اے ابر کرم خشک زراعت پہ کرم کر
توفیض کا مبداء ہے توجہ کوئی دم کر
گمنام کو اعجازِ بیانوں میں رقم کر
جب تک یہ چمک مہر کے پرتو سے نہ جائے
اقلیم سخن میرے قلم رو سے نہ جائے

بھر دے درِ مقصود سے اس درج دہاں کو
دریائے معانی سے بڑھا طبعِ رواں کو
آگاہ کر انداز تکلم سے زباں کو
عاشق ہو فصاحت بھی، وہ دے حسن، بیاں کو
تحسیں کا سماوات سے غل تا بہ سمک ہو
ہر گوش بنے کانِ ملاحت وہ نمک ہو

اول الذکر بند میں بہ ظاہر کسی شعری تصور کا واضح اظہار تو نہیں ملتا مگر فریاد کا یہ انداز معجز بیانی کی آرزو کے مترادف ہے، جو اپنے آپ میں سپاٹ انداز بیان اور فن کارانہ اسلوب یا شعری طریقِ کار کے فرق کو نمایاں کرتا ہے۔ بیان کا اعجاز دراصل ان ادبی اور شاعرانہ ہنر مندیوں سے عبارت ہے جن کو مشرقی علمائے شعر نے علم بیان، علم بدیع، علم عروض اور علم قافیہ جیسے خانوں میں منقسم کیا ہے، اور لفظی و معنوی سطح پر نت نئی تحسین کاری کو ان علوم کے دائرۂ کار میں شامل کیا ہے۔ متذکرہ دوسرے بند میں ایک جگہ طبیعت کی روانی کو معنی آفرینی سے اور دوسری جگہ بیان کے حسن کو فصاحت سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ یہ دونوں اشارے ایک طرف معنی آفرینی کی اہمیت کو اور دوسری طرف صحتِ لفظی اور فصاحت کو نشان زد کرتے ہیں۔ چوں کہ فصاحت کا تعلق زبان کے عام استعمال سے ہے اور اس میں الفاظ کی ترتیب کا قواعد اور محاورے کے مطابق ہونے کو بنیادی اہمیت حاصل

ہے۔اس لیے میر انیس فصاحت کے لفظ سے لسانی محاسن کا احاطہ کرتے ہیں اور دریائے معانی اور طبع رواں کے الفاظ سے معنوی دبازت، تہہ داری اور روزن ووقار کی اہمیت کو نمایاں کرتے ہیں۔معنی آفرینی کی اصطلاح کا مفہوم، معنی پیدا کرنا ہے، یعنی کسی حقیقت کا ایسا مفہوم بتانا جو بہ ظاہر اس میں موجود نہ ہو۔اس شعری طریق کار کی بہترین مثال خود میر انیس نے اپنے ایک بند میں پیش کردی ہے:

ایک قطرہ کو جو دوں بسط تو قلزم کردوں
بحرِ مواج فصاحت کا تلاطم کردوں
ماہ کو مہر کروں، ذروں کو انجم کردوں
گنگ کو ماہرِ انداز تکلم کردوں
دردِ سر ہوتا ہے بے رنگ نہ فریاد کریں
بلبلیں مجھ سے گلستاں کا سبق یاد کریں

ان مصرعوں میں مبالغہ، حسن تعلیل اور شاعرانہ التباس نے معنی آفرینی کی صورت اختیار کرلی ہے۔میر انیس کے تصورات شعر میں کبھی معنوی محاسن کا ذکر ملتا ہے اور کبھی لفظی محاسن کا۔لفظی محاسن کا محور فصاحت ہے اور دونوں طرح کے محاسن کا احاطہ بلاغت کی اصطلاح سے کیا جاسکتا ہے۔شبلی نعمانی نے انیس اور دبیر کے مراثی کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے فصاحت و بلاغت کو مرکزی اہمیت دی ہے۔گمانِ غالب ہے کہ میر انیس کے تصور شعر میں جگہ جگہ فصاحت و بلاغت کی تکرار اور ان صفات پر اصرار کے باعث شبلی کو یہ تحریک ملی ہو کہ کیوں نہ ان معیاروں کو تنقیدی پیمانے کے طور پر مرکزی حیثیت دی جائے۔

علمائے شعر نے فصاحت کے لیے الفاظ کا تنافر صوتی سے پاک ہونا اور قواعد صرفی کے برخلاف نہ ہونا لازمی قرار دیا ہے اور یہ شرط بھی عائد کی ہے کہ فصاحت کے لیے الفاظ کا مانوس ہونا بھی ضروری ہے۔اس پس منظر میں اگر میر انیس کے مرثیے کے ایک ایسے بند کو سامنے رکھا جائے جس میں کم وبیش اسی نوع کی صفات کو فصاحت کے لوازم کے

طور پر پیش کیا گیا ہے اور شاعرانہ صنائع کا انحصار اس بات کو بتلایا گیا کہ لفظی یا معنوی صنعت گری کی شعوری کوشش فصاحت و بلاغت میں تخفیف کا باعث نہ بنے۔

روز مرہ شرفا کا ہو، سلاست ہو وہی
لب ولہجہ ہو وہی سارا، متانت ہو وہی
سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی
یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی
لفظ بھی چست ہو، مضمون بھی عالی ہووے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہووے

بلاغت کے لیے کلام کا اقتضائے حال کے موافق ہونا عربی اور فارسی شعریات میں لازمی قرار دیا گیا ہے۔ میر انیس چوں کہ اسی شعریات کے پروردہ ہیں اس لیے علمائے شعر کے اس نوع کے تصورات کو وہ اپنے لیے نشان راہ تصور کرتے ہیں اور فصاحت و بلاغت کی بنیادی شرطوں کو اپنے انداز اور اپنے شاعرانہ لہجے میں بیان کرتے ہیں۔ شرفا کا روزمرہ، بیان کی سلاست، محاوراتی لب ولہجہ اور سامعین تک شعر کا ابلاغ، در اصل ان کا تصورِ فصاحت و بلاغت ہے، اور یعنی ''موقع ہو جہاں جس کا، عبارت ہو وہی'' اقتضائے حال سے مطابقت کا ہی دوسرا نام ہے۔ اس لیے جب وہ ٹیپ کے بند میں لفظ کی چستی اور مضمون کی بلندی کی بات کرتے ہیں تو ہمیں ان کے یہ تنقیدی اشارے مشرقی تصورِ شعر کی تائید اور توثیق دکھائی دیتے ہیں۔ اس بند کے مصرعوں میں میر انیس نے اپنی شاعری کے حوالے سے لفظ کی فصاحت کے ساتھ معنی کی بلاغت کو متوازن انداز میں برتنے پر زور دیا ہے۔ اس لیے اس موقع پر شبلی نعمانی سے رجوع کرنا مناسب ہوگا جن کی نگاہ میں بلاغت کا یہی اصل معیار ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> بلاغتِ الفاظ درحقیقت بلاغت کا ابتدائی درجہ ہے۔ اصل اور اعلیٰ درجے کی بلاغت معنی کی بلاغت ہے۔ میر انیس کے کلام میں بلاغت الفاظ بھی اگرچہ انتہا درجے کی ہے لیکن یہ ان کے کلام کا

اصل معیار نہیں۔ ان کے کلام کا اصلی جوہر معنی کی بلاغت میں کھلتا ہے''۔

اس پس منظر میں ''لفظ بھی چست ہو مضمون بھی عالی ہوئے'' اور ''دریائے معانی سے بڑھا طبع رواں کو'' جیسے تصوارت کی قدر و قیمت میں اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے..... میر انیس نے ایک جگہ اہل بیت کے اوصاف کے مختلف پہلو دکھائے ہیں۔ اس ضمن میں ان کی معجز بیانی اور محاسن گفتار کو بھی اس انداز میں نمایاں کیا ہے گویا وہ فصاحت و بلاغت کے بارے میں اپنے تصورات کو تصویری پیکروں میں تبدیل کر رہے ہیں۔

تقریر میں وہ رمز و کنایہ کے لاجواب
نکتہ بھی منھ سے گر کوئی نکلا تو انتخاب
گویا دہن کتابِ بلاغت کا ایک باب
سوکھی زبانیں شہد فصاحت سے کامیاب
لہجوں پہ شاعرانِ عرب تھے مرے ہوئے
پستے لبوں کے وہ جو نمک سے بھرے ہوئے

ان مصرعوں میں فصاحت و بلاغت کی اصطلاحات کو بہ طورِ لسانی و معنوی صفات اور رمز و کنایہ کے الفاظ کو بحیثیت اسالیب اظہار، استعمال کیا گیا ہے۔ ان تصورات کو ادبی جمالیات کا حصہ بنانا ایک بات ہے اور تصورات کا محض نظریاتی اظہار دوسری بات۔ میر انیس، ایک طرف ان نظریات کو اپنے نقطہ نظر کی حیثیت سے بھی بیان کرتے ہیں اور دوسری طرف ان کی عملی صورتوں کو شاعرانہ اسلوب میں بھی اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ تصورِ شعر، انیس کے کلام میں محض تصورِ شعر نہیں رہ جاتا بلکہ اس کا عملی انطباق بھی بن جاتا ہے..... ہماری کلاسیکی شعریات میں علمِ بیان کو بلاغت کے تصور سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاتا اور بیان، اس طریق کار کا نام ہے جس کے تحت معنی کو ادا کرنے کے لیے نت نئے انداز نکالے جائیں۔ علم بیان کے وہ اجزا جو کسی سادہ بیان کو موثر اور دل کش بناتے ہیں یا بیان کا رشتہ بلاغت سے جوڑتے ہیں، تشبیہ، استعارہ، مجاز

مرسل اور کنایہ ہیں۔ مذکورہ بالا مصرعوں میں رمز و کنایہ کے الفاظ سے تشبیہ واستعارہ اور مجاز مرسل کی عمدہ نمائندگی ہوتی ہے۔ اس طرح میر انیس نے بلاغت اور فصاحت کے بڑے دائرۂ کار میں ان تمام اجزا کو سمیٹ لیا ہے جو علم بیان کی تکمیل کرتے ہیں۔ عام طور پر میر انیس کے تصوراتِ شعر، شاعرانہ تعلی کے اسلوب میں بیان ہوتے ہیں، مگر ان کی تعلی صرف تعلی نہیں رہتی بلکہ مثالی نظریہ شعر کی صورت اختیار کر لیتی ہے:

نمکِ خوانِ تکلم ہے فصاحت میری
ناطقے بند ہیں سن سن کے بلاغت میری
رنگ اڑتے ہیں وہ رنگیں ہے عبارت میری
شور جس کا ہے وہ دریا ہے طبیعت میری
عمر گزری ہے اسی دشت کی سیاحی میں
پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں

ان مصرعوں میں عبارت کی رنگینی اور دریائے طبیعت کی شور انگیزی، درحقیقت ان شاعرانہ صنعتوں سے عبارت ہے جو جمالیاتی حظ اور بلند آہنگی کا احساس دلاتی ہیں۔ کلاسیکی شعریات میں انھیں شعری صنعتوں کو محاسنِ کلام میں شمار کیا گیا ہے۔ جن کے باعث کلام کے فصیح و بلیغ ہونے میں کسی تخفیف کا امکان نہ ہو۔

جدو آبا کی طرح غیر کی تقلید نہ ہو
لفظ مغلق نہ ہو، گنجلک نہ ہو، تعقید نہ ہو

میر انیس کو شاعری کی فنی نزاکتوں کا اس حد تک احساس ہے کہ وہ سمجھتے ہیں کہ حد سے بڑھی ہوئی صنعت کاری کبھی کبھی کلام کو بوجھل اور ثقیل بنا دیتی ہے اور کلام، بلاغت سے عاری ہو جاتا ہے۔ میر انیس کے نزدیک شاعری خالق حقیقی کے اعجاز تخلیق کے قریب پہنچنے کا دوسرا نام بھی ہے، اس لیے وہ اپنی فنی ہنرمندی کو تخلیق کائنات سے ہم آہنگ رکھنا چاہتے ہیں۔ اپنے ایک مرثیے میں وہ خالق کائنات کی صناعی کا مشاہدہ ان الفاظ میں کرتے ہیں اور اس

کے سامنے اپنے عجز کا اعتراف بھی کرتے ہیں:

قربان صنعت قلم آفرید گار — تھی ہر ورق سے صنعتِ ترصیع آشکار
عاجز ہے فکرتِ شعرائے ہنر شعار — ان صنعتوں کو پائے کہاں عقلِ سادہ کار
عالم تھا محو قدرت رب عباد پر
مینا کیا تھا وادیٔ مینو سواد پر

صنعت ترصیع کو صنائع لفظی میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس صنعت میں دو مصرعوں کے الفاظ کا ایک دوسرے سے ہم وزن ہونا ضروری قرار دیا گیا ہے۔ بعض ماہرین کا خیال ہے کہ ترصیع کے لیے الفاظ کا ہم وزن ہونے کے ساتھ ساتھ ہم قافیہ ہونا بھی لازم ہے مثلاً: پوچھا کہ طلب، کہا قناعت، پوچھا کہ سبب کہا کہ قسمت (دیاشنکر نسیم)...... میر انیس نے صنعتِ قلم آفرید گار، کا ذکر کر کے یہ اعتراف کیا ہے کہ عقل سادہ کار کے لیے ان صنعتوں کا پانا آسان تو نہیں مگر انسان کو اس جہت میں اپنی صنعت گری سے باز نہیں آنا چاہیے۔

اردو کے کلاسیکی نظریات شعر میں عربی اور فارسی کے زیر اثر محاکات کو شعری تصویر گری کا مترادف قرار دیا گیا ہے۔ عربی میں عبدالقاہر جرجانی اور فارسی میں شمس قیس رازی نے شاعری کے محاکاتی منصب پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ مغربی تنقید نے محاکات کے اس تصور کو مزید وسعت دی ہے اور شاعری کو امیجری پیکر تراشی کا ایسا وسیلہ قرار دیا ہے جو صرف بصری صورت گری تک محدود نہیں بلکہ انسان کے حواس خمسہ میں سے کسی بھی حس کو متحرک کرنے والا پیکر محاکات کی ترقی یافتہ صورت ہے، اس طرح شاعر اپنی امیج سازی کے وسیلے سے کبھی باصرہ کو متحرک کرتا ہے، کبھی سامعہ کو، کبھی قوت شامہ یا قوت لامسہ کو اور کبھی قوت ذائقہ کو...... میر انیس، محاکات کی اصطلاح تو استعمال نہیں کرتے مگر اپنے شعری طریقِ کار سے انسانی حواس میں تحریک پیدا کرنے کا احساس ضرور دلاتے ہیں۔ انھوں نے مختلف مقامات پر پیکر تراشی کے نت نئے طریقے آزمائے ہیں اور سامع کے حواس کو اپنی شاعرانہ حس سے ہم آہنگ رکھنے کی کوشش کی ہے۔

وہ مرقع ہو کہ دیکھیں اسے گر اہل شعور
ہر ورق پر کہیں سایہ نظر آئے کہیں نور
غل ہو یہ ہے کششِ موقلم طرۂ حور
صاف ہر رنگ سے ہو قدرت صانع کا ظہور
کوئی ناظر جو یہ نایاب نظیریں سمجھے
نقشِ ارژنگ کو کاواک لکیریں سمجھے

یا پھر یہ بند کہ:

قلمِ فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ
شمعِ تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ
خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صف جنگ
رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

پہلے بند میں ہر ورق پر کہیں سایہ اور کہیں نور کا نظر آنا، یا کششِ موقلم طرۂ حور کا شور وغل بلند ہونا یا ہر رنگ سے قدرت صانع کا ظہور ہونا، یا پھر نایاب نظیروں کے سامنے نقش ازژنگ کا کاواک لکیریں دکھائی دینا، یہ تمام پیکر دراصل امیجری اور پیکر تراشی کے تصورات کی عملی صورتیں ہیں۔ اسی طرح دوسرے بند میں شمعِ تصویر پہ پتنگوں کا آ کر گرنا، یا صفِ جنگ کے لفظی پیکروں کی بدولت خون برستا ہوا نظر آنا، یا پھر آنکھوں میں تیغوں کی بجلیوں کے چمکنے کا احساس ہونا، اسی شعری طریقِ کار کی توسیع کی مختلف شکلیں ہیں۔ مزید برآں یہ کہ موخر الذکر بند میں میر انیس نے بزم کے رنگ اور رزم کے مناظر کے حوالے سے دراصل صنفِ مرثیہ کی ایسی شعریات تشکیل دینے کی کوشش کی ہے جس میں رثائی لب ولہجہ اور گریہ وزاری کے محرکات کے ساتھ رزمیہ شاعری کے عناصر کی شمولیت بھی لازمی ہو۔ رزم نگاری کا بہترین اظہار واقعہ نگاری اور منظر نگاری میں ہوتا ہے۔ رعب ودبدبہ، آمد کی دھوم، رجز کا

شور یا پھر شمشیرزنی، نیزہ بازی یا تیراندازی کی تفصیلات سے انیس میدانِ جنگ کا نقشہ آنکھوں میں روشن کر دیتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ میر انیس کو اپنے شاعرانہ منصب کی نزاکت کا اس حد تک احساس ہوتا ہے کہ وہ موضوع کی مناسبت اور صورتِ حال کے پس منظر کے بغیر کسی بھی لفظ کا انتخاب نہیں کرتے۔ اس نکتے کو شبلی نعمانی نے ان الفاظ میں مزید واضح کیا ہے:

میر انیس نے رزم، بزم، فخر، ہجو، نوحہ سب کچھ کہا ہے۔ لیکن جہاں جس قسم کا موقع ہوتا ہے اسی قسم کے الفاظ ان کے قلم سے نکلتے ہیں۔ رزمیہ فخریہ لکھتے ہیں تو فرماتے ہیں:

طاقت اگر دکھاؤں رسالت مآب کی
رکھ دوں زمیں پہ چیر کے ڈھال آفتاب کی

یا یہ کہ:

لرزہ تھا رعب حق سے ہر اک نابکار کو
روکے تھا ایک شیر جری دس ہزار کو

یہاں یہ بات کم اہم نہیں کہ اردو میں آ کر مرثیہ کی صنف نے متعدد مشرقی اور مغربی اصناف ادب کو ایک جگہ مجتمع کرنے کا غیر معمولی کارنامہ انجام دیا۔ رثائی شاعری عربی اور فارسی میں رائج تھی مگر اسے مغرب کی ایلیجی جیسی منفرد حیثیت حاصل نہ تھی۔ یونانی، عربی، فارسی اور سنسکرت میں رزمیہ کی مستحکم روایت موجود تھی۔ ہندوستان بلکہ لکھنؤ کے مرثیہ گوشعرا کا کمال یہ تھا کہ انھوں نے رثائی شاعری کے عناصر کو رزمیہ شاعری کے لوازم کے ساتھ ہم آمیز کر کے استعمال کیا۔ مرثیہ کی شعریات میں لکھنؤ آ کر غم واندوہ کے ساتھ ڈرامائی عناصر اور رزمیہ کے پیچیدہ نظام کو ابتداء، ارتقا اور انجام کے ایسے سلسلے میں پرو دیا گیا کہ بین کا حصہ واقعاتی تسلسل کا انجام قرار پایا۔ اس پس منظر کے ساتھ اگر میر انیس کے مندرجہ ذیل بند کو ملاحظہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ انھوں نے صرف اپنے تصورِ مرثیہ گوئی کو پیش نہیں کیا ہے بلکہ رثائی شاعری کے تشکیلی عناصر کو ایک طرح کی شعریات کا روپ دینے کی کوشش کی ہے:

بزم کا رنگ جدا، رزم کا میداں ہے جدا
یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جدا
مختصر پڑھ کے رلادینے کا ساماں ہے جدا
دبدبہ بھی ہو، مصائب بھی ہوں، توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں، رقت بھی ہو، تعریف بھی ہو

ان مصرعوں میں بزم کا رنگ، رزم کا میدان، زخموں کا گلستاں، رلا دینے کا سامان جیسی لفظیات رثائی اور رزمیہ عناصر کو مجتمع کر کے ایک نئی طرح کی صنف کو فروغ دینے کی طرف اشارہ مقصود ہے، اور ٹیپ کے بند میں دبدبہ، کے لفظ میں رزمیہ کی صفت، مصائب کے لفظ میں مرثیہ کا بنیادی عنصر، توصیف، کے لفظ میں مدح وقصیدہ کا رجحان، اور دل کے محظوظ ہونے کی کیفیت میں، اس شاعری کی جمالیات کو رقت اور تعریف کے ساتھ مربوط کر دیا گیا ہے۔ اس رجحان کا مزید ثبوت ان مصرعوں میں ملتا ہے، جن میں بلند آہنگ لب ولہجہ اور طبیعت کی شور انگیزی پر خاصا زور دیا گیا ہے مثلاً: ع شور جس کا ہے وہ دریا ہے طبیعت میری، ع پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں یا ع خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفِ جنگ، یا ع بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی، ان معروضات کی مزید توثیق میر انیس کے مختلف مراثی سے ہو سکتی ہے یہاں صرف نمونے کے طور پر ایک بند کو ملاحظہ کرنا مناسب ہوگا۔

آؤں طرف رزم ابھی چھوڑ کے جب بزم
خیبر کی خبر لائے مری طبع اولوالعزم
قطع سر اعدا کا ارادہ ہو جو بالجزم
دکھلائے یہیں سب کو زباں معرکہ رزم
جل جائیں عدو آگ بھڑکتی نظر آئے
تلوار پہ تلوار چمکتی نظر آئے

میر انیس، مرثیہ کی شعریات کے بارے میں اپنے تصورات کی پیش کش میں یہیں اکتفا نہیں کرتے بلکہ اپنے شاعرانہ اسلوب، لب ولہجہ اور شاعری کے ہیئتی عناصر کو بھی رزمیہ شاعری کی تمثیل بنا دینے کی فضا بھی تخلیق کرتے ہیں۔

مصرعے ہوں صف آرا صفتِ لشکر جرار
الفاظ کی تیزی کو نہ پہنچے کوئی تلوار
نقطے ہوں جو ڈھالیں تو الف خنجر خونخوار
مد آگے بڑھیں برچھیوں کو تول کے اک بار
غل ہو کبھی یوں فوج کو لڑتے نہیں دیکھا
مقتل میں رن ایسا کبھی پڑتے نہیں دیکھا

اس نوع کے اشعار سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ میر انیس کی شاعرانہ تربیت میں روایتی شعریات کے کیسے کیسے عناصر شامل ہیں اور خود انھوں نے اپنی طباعی اور مجددانہ طریق کار کے ذریعہ اس تصورِ شعر میں کیا کیا اضافے کیے ہیں۔

قصیدے کی صنف میں روایتی طور پر ممدوح کے جسمانی خصائص کو بیان کرنا مدح کی شان کے خلاف اور عدالت، شجاعت، عفت اور شرافت جیسے اخلاقی خصائل کا ذکر کرنا اچھی مداحی کی صفات میں شمار کیا گیا ہے۔ میر انیس اس روایت کی پاسداری کا اہتمام سراپا نگاری میں کرتے ہیں اور اپنے بعض متقدمین اور معاصرین شعراء کے اس نوع کی سراپا نگاری کو اپنی تنقید کا نشانہ بناتے ہیں، جس میں جسمانی تشبیہات کا سہارا لیا گیا ہے۔

تحریر سراپا پہ جو مائل ہوئی خاطر — حورانِ مضامیں کی صدا آئی کہ حاضر
پر جس کی طرف دیدۂ حق بیں ہوئے ناظر — ٹھہری کوئی شے قابل تشبیہ نہ آخر
دل نے یہ کہا امر فضولی میں یہ کد ہے
دی عقل رسا نے یہ گواہی کہ سند ہے

واقف نہ حقیقت سے ہوئے نور خدا کی — پیشانی کو خورشید کہا خوب ثنا کی

نافہم اچھلنے لگے چپ ہوگئے باکی اشکوں نے بھی رک کر کہا یہ عین خطا کی
ہمسر کیا ذرے کو رخ و بازوئے شہ کے
کھوئے درِ شہوار بھی پنجہ سے مژہ کے

اول الذکر بند میں سراپا نگاری کے بارے میں اپنے موقف کی وضاحت کی گئی ہے اور موخر الذکر بند میں بعض معاندین کی اس سراپا نگاری کو ہدف بنایا گیا ہے جس میں جسمانی صفات کے لیے تشبیہیں تراشی گئی ہیں۔ میر انیس، اردو کی مختلف اصناف شاعری کے انفرادی عناصر کی گہری شناخت رکھتے ہیں۔ وہ مرثیہ کے دائرۂ کار میں وسعت کے متلاشی ضرور ہیں مگر غیر متعلق اصنافِ شاعری کے لب ولہجہ اور مرثیے کے مزاج میں فرق بھی قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ اس نقطہ نظر کی وضاحت اپنے اس بند میں کرتے ہیں:

جو بات کہ مہمل ہو وہاں چاہیے اہمال
زیبا غزل و شعر میں ہے وصف خدوخال
ہاں دیکھ کمیت قلم اچھی نہیں یہ چال
اب بڑھتے ہیں عباس صفیں ہوتی ہیں پامال
ہے جوش وغا ضیغم یزداں کے پسر کو
تلوار کو تولا ہے سنبھالا ہے قلم کو

اس سلسلے میں مسیح الزماں نے میر ضمیر کے مقلدوں کے انداز سے میر انیس کی لاتعلقی کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ:

چہرا اور سراپا میں ضمیر کا طرز نوی معنی آفرینی، استعارہ در استعارہ اور دوراز کار تشبیہ پر مبنی ہے۔ انیس اس انداز سے کوسوں دور ہیں۔ ایک مرثیے میں سراپا کے بیان میں انھوں نے اس طرز کی طرف اشارہ کر کے اس سے اپنی علیحدگی ظاہر کی ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ سراپا کا یہ انداز جسے ضمیر نے رواج دیا، اس عہد کے مرثیہ گویوں میں بہت مقبول تھا، اور بیش تر لوگ اسی انداز میں

سراپا لکھ کر داد وصول کرتے تھے۔

اس بیان میں معنی آفرینی سے انیس کی علیحدگی کے اظہار کا معاملہ محلِ نظر ہے۔ جب کہ انیس خدوخال کے وصف اور جسمانی اعضا کی تشبیہات کو تو یقیناً ناپسند کرتے ہیں مگر معنی آفرینی کو وہ شاعری کی اساس تصور کرتے ہیں۔ نئے مضامین کے پہلو کی دریافت اور نئے معانی کے امکان کی تلاش، ان کے شاعرانہ طریق کار میں شامل ہے۔ اس بند میں معنی آفرینی اور مضمون کے نئے پہلو کی تلاش میں نت نئے انداز کو اختیار کرنے کا جو رویہ ملتا ہے اس پر کسی اضافے کی گنجائش نہیں۔

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملادوں
قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملادوں
ذرے کی چمک مہر منور سے ملادوں
خاروں کو نزاکت میں گلِ تر سے ملادوں
گل دستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

یا پھر اس ضمن میں میر انیس کے ان متفرق اشعار سے رجوع کیا جا سکتا ہے جن میں معنی اور مضمون کو کبھی ہم معنی الفاظ کی حیثیت سے اور کبھی قدرے مختلف سیاق وسباق میں استعمال کیا گیا ہے، مثلاً:

لگا رہا ہوں مضامینِ نو کے پھر انبار
خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو

یا پھر یہ کہ:

بھر دے درِ مقصود سے اس درجِ دہاں کو
دریائے معانی سے بڑھا طبعِ رواں کو

میر انیس نے مراثی اور سلام میں مضامین نو کی تلاش اور معنی کے نت نئے پہلوؤں کی دریافت کو علم بدیع اور علم معانی کے وسائل کے طور پر اور متنوع اسالیب کی جستجو کو علم بیان

کے طریقِ کار کی حیثیت سے دیکھا ہے۔ یہ علم بیان اور بدیع سے ان کی گہری وابستگی نہیں تو اور کیا ہے کہ وہ روز مرہ، محاورہ لفظ کی صحت اور بندش کی چستی کے ساتھ روانی اور سستی کا بھی گہرا احساس رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے بعض ایسے اشعار سے بھی اس نقطۂ نظر کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے جن میں لسانی اور فنی تنقید اور نکتہ چینی کا اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔

مرغانِ خوش الحان چمن بولیں کیا
مرجاتے ہیں سن کے روز مرہ میرا
غلط یہ لفظ یہ بندش بری وہ مضموں ست
ہنر عجیب ملا ہے یہ نکتہ چینوں کو
مزا یہ طرفہ ہے مضمون دستیاب نہیں
مقابلے پہ چڑھائے ہیں آستینوں کو

ان معروضات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ میر انیس کے تصورِ شعر اور نظریۂ جمالیات کا دائرہ کار کس حد تک وسیع ہے اور انھوں نے کس طرح روایتی نظریات شعر کو اپنے اختراعی تصورات کی بنیاد پر نئے سرے سے مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ میر انیس کی شاعرانہ ہنر مندیوں کو ان کے نظریہ جمال اور تصورِ شعر کے پس منظر میں نئے سرے سے مطالعہ کا موضوع بنایا جائے۔ ورنہ انیس کی یہ شکایت عرصے تک ہمیں ناسپاسی اور سخن ناشناسی کا مصداق ثابت کرتی رہے گی:

کیا ہو گئے وہ جوہریانِ سخن اک بار
ہر وقت جو اس جنس کے رہتے تھے طلبگار
اب ہے کوئی طالب، نہ شناسا نہ خریدار
ہے کون؟ دکھائیں کسے؟ یہ گوہر شہوار
کس وقت یہاں چھوڑ کے ملک عدم آئے
جب اٹھ گئے بازار سے گاہک تو ہم آئے

☆☆☆

تانیثیت: نظریہ اور تنقید

نئے ادبی نظریہ سازوں نے ادب کے ان تمام سکہ بند معیاروں پر سوالیہ نشانات قائم کیے ہیں جن کے سبب، بالا دست فکری اور ادبی طبقات کو ماضی کے ادبی اظہار (Discourse) میں مرکزیت اور مثالی حیثیت حاصل رہی ہے۔ ادب کی روایت میں آفاقی اصولوں کا تصور ہو یا جاگیردارانہ مسلمات کی قطعیت، غالب سماجی اداروں کی اجارہ داری ہو یا پدرانہ نظام پر قائم سماجی تصورات اور جنسی تفریق کی بالادستی، اس نوع کے سارے معیارات گزشتہ برسوں میں شدت کے ساتھ زیر بحث آئے ہیں۔ ان مباحث کے ماحصل کے طور پر لسانی، ثقافتی اور جنسی اکائیوں کی طرف سے روایتی طور پر تسلیم شدہ اصول و معیار کی نفی پر اصرار بڑھ گیا ہے، اور اپنی شناخت کا مسئلہ بنیادی اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ بسا اوقات یہ اصرار تشخص کی تلاش کے حوالے سے مسلمہ اقدار پر خطِ تنسیخ کھینچنے کی صورت میں سامنے آیا۔ تشخص کی تلاش و جستجو کی اس کوشش نے جنسی تفریق پر قائم معاشرے کے فکری اور ادبی اظہارات کی بحث کو ادبی مباحث کے مرکز میں لا کھڑا کیا ہے۔ اس طرح تانیثیت کا مسئلہ نظری اعتبار سے ایک اہم مابعد جدید مسئلہ بھی بن گیا ہے۔ ورجینیا وولف سے لے کر سیمون دی بوائر تک کے درمیانی وقفے میں ادبی درجہ بندی کے جو مباحث سامنے تھے ان کی حیثیت کہیں طبقاتی اور کہیں نفسیاتی درجہ بندی کی تھی۔ مگر ان دونوں دانش ور خواتین کی تحریروں نے معاصر تانیثی تصورات کی تشکیل جدید کے لیے نئ

بنیادیں فراہم کیں۔ یہی سبب ہے کہ مسئلہ، نسائی شناخت کا ہو، تانیثی نظریے کا یا تانیثی تنقید کا، ان کی تحریروں سے کسبِ فیض کرنے کی کوشش تقریباً ہر نئی کتاب اور تحریر میں دکھائی دیتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو کے حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت کے مسائل من وعن وہ نہیں ہو سکتے جن سے مغرب کے تانیثیت پسند مصنفین دوچار ہیں۔ اس لیے کہ ان کی گفتگو کی اساس نمایاں طور پر مغربی زبانوں کے فکشن اور شاعری کے نمونوں پر قائم ہے۔ تاہم کچھ موازنے کی سہولت کی خاطر اور بڑی حد تک نظریاتی بنیادوں کے تعین اور تفہیم کی غرض سے مغربی تانیثیت کی مبادیات سے رجوع کرنا موضوعِ گفتگو کے تقاضوں کے عین مطابق ہوگا۔

اس تفصیل میں جانا سردست غیر ضروری ہے کہ ورجینیا وولف کی کتاب "A Room of Ones own" اور سیمون دی بوائر کی کتاب "The Second Sex" نے کیوں کر تانیثی نقطۂ نظر کی ضرورت کا احساس دلایا اور اس بات کی اہمیت واضح کی مغرب میں ادبی تخلیق اور تنقید کس طرح صدیوں سے رائج پدری نظام کی بنیاد پر قائم تہذیب کی عکاسی کرتی ہے۔ اس پس منظر میں اردو کے حوالے سے بھی اس وقت تک تانیثیت پسند نقطۂ نظر کو سمجھنا مشکل ہوگا، جب تک ہم پدری نظام میں مرد کی مرکزیت اور عورت کو غیر سمجھنے کے رویے کو نشان زد نہ کرلیں، اور یہ اندازہ نہ لگالیں کہ جنسی ثنویت کی نشاندہی جن تحریروں کے وسیلے سے کی جاسکتی ہے ان کو مغرب میں کس تجزیاتی طریق کار کے ذریعے زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ ڈیل اسپنڈر اور ٹورل موئی نے تانیثی ادبی نظریات کو جس طرح مرتب کیا ہے اس کی رو سے مغرب مرد کی مرکزیت کے تصور کا ایسا عادی ہے کہ اس میں عورت اپنے آپ محکوم یا غیر بن کر رہ جاتی ہے۔ چنانچہ بیشتر ادبی تحریروں میں اس تفریق کا عکس اس طرح منتقل ہوا ہے کہ مرد کرداروں کے مقابلے میں عورت کا کردار نصف بہتر کے بجائے نصف کہتر کے نمونے پیش کرتا ہے۔ اس صورتِ حال میں مردانہ رویوں کی بالادستی کے سبب مرد ادیبوں کی تحریریں صرف مردوں کے لیے لکھی ہوئی معلوم

ہوتی ہیں۔اس لیے اس رویے کی مزاحمت کی خاطر ایک ایسے زاویۂ نظر کی شدید ضرورت محسوس کی گئی جو جنسی عدم توازن اور افراط وتفریط کو نشان زد کر سکے اور قدیم وجدید ادب کی قرأت ثانی یا قرأت مختلف پر اصرار کر سکے۔ اس طرزِ مطالعہ کو مزاحمتی قرأت کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اس تبدیل شدہ طرز مطالعہ نے واضح کیا کہ ہم نے اب تک مرد کے ساتھ متحرک، بہادر اور تعقل پسند جیسے اوصاف اور عورت کے ساتھ مجہول، کمزور اور جذباتی جیسی منفی صفات وابستہ کر رکھی ہیں......اس طریق تنقید نے تانیثی زبان کے مسئلے کو از سر نو بحث کا موضوع بنایا ہے، اور جملوں کی ساخت، ڈسکورس کی مختلف اقسام اور تانیثی زبان اور اسلوب کے عناصر کی تلاش کو گزشتہ برسوں میں ایک طاقت ور رجحان کی صورت میں تبدیل کر دیا ہے......رولاں بارتھ کی معنیات اور دریدا کی لاتشکیل کی مدد سے تانیثیت پسند مصنّفین کے ایک حلقے نے لسانیاتی مطالعہ کی نوعیت تبدیل کر دی ہے۔ ان نظریہ سازوں کا بنیادی مسئلہ ایسی نسائی زبان کی اختراع ہے جو پدری بنیاد پر قائم نظام کی توثیق نہ کرے۔

تاہم یہ بات وضاحت کی محتاج ہے کہ تانیثیت ادبی قدر کا نعم البدل کیسے بن سکتی ہے ادب کے قاری کے لیے تانیثی رجحان یا طریق تنقید سے تانیثیت کی شناخت تو بڑی حد تک قائم ہو جاتی ہے، مگر ادب کو ادب کی حیثیت سے پڑھنے اور اس کی پرکھ کی معیار بندی کرنے، کا مسئلہ ہنوز اپنی جگہ برقرار رہتا ہے۔ اس لیے کہ دوسری طرح کی موضوعاتی شناخت کی طرح تانیثی نقطۂ نظر کو بھی بجائے خود فنی معیار کا نام تو نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ اس طرز مطالعہ سے موضوعاتی اور تہذیبی توازن کا نظام ضرور قائم کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک ادبی قدر کی معیار بندی کا سوال ہے تو اس کا تعین بہر حال شعریات کے عمومی اصول وضوابط ہی کریں گے۔

تانیثی نظریے کے اس پس منظر کو یوں تو مغرب اور مشرق کی کسی بھی زبان کے ادب کے مطالعہ کی بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔ ویسے اگر اردو کے خصوصی حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی جائے تو مغرب کی زبانوں کے مقابلے میں اردو

کا معاملہ زیادہ افراط وتفریط کا شکار دکھائی دیتا ہے۔ ہمارے معاشرتی نظام کے زیر اثر ادب میں بھی پدری نظام کی بالادستی شعوری سے کہیں زیادہ تحت الشعوری گہرائیوں میں پیوست ہے، کہ خود عورتیں بھی عموماً جنسی تفریق پر قائم اپنے ادبی سرمایے پر قانع ہیں، اور ان کے رویے اپنی محکومیت کے رجحان کو تقویت دینے میں کچھ کم معاون نہیں۔ اس بات میں کوئی مضائقہ نہیں کہ خواتین اپنے نسائی رویوں سے بلند ہو کر فلسفیانہ یا دانشورانہ سطح پر ان ہی ذہنی اور فکری مسائل اور واردات کو اپنے ادب کا موضوع بنائیں جن سے مرد وزن یکساں طور پر دوچار ہیں۔ مگر جس سماج میں طبقاتی کشمکش، زیردستوں کی حمایت اور معاشرے کی پس ماندہ اکائیوں کے مسائل کا احساس، ادب کے اہم موضوعات بن سکتے ہیں، وہاں جنسی تفریق کے مسئلے کو نشان زد کرنے سے چشم پوشی مقام حیرت ہی نہیں مقام غیرت بھی معلوم ہوتی ہے۔

مطالعہ کی سہولت اور ارتکاز کی خاطر اگر شاعری کے حوالے سے اردو میں تانیثی رجحان کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ گزشتہ کئی صدیاں اردو میں نسائی اظہار کے وجود سے ہی بڑی حد تک عاری ہیں۔ ظاہر ہے کہ جس معاشرے میں عرصے تک خواتین علمی وادبی سرگرمیوں کا حصہ ہی نہ بن پائی ہوں اس میں نسائی مسائل اور تانیثی نقطہ نظر کی تلاش زیادہ سودمند ثابت نہیں ہوسکتی۔ لیکن گزشتہ چند دہائیوں میں خاتون ادیبوں اور شاعروں کی معتد بہ تحریریں کچھ اس تنوع کے ساتھ سامنے آئی ہیں کہ ہم ان کی بنیاد پر نسائی رویوں کی نوعیت کا تعین ضرور کرسکتے ہیں۔ جہاں تک مرد ادیبوں کی تحریروں میں عورت کی امیج کا سوال ہے تو اس سلسلے میں طبقاتی سماج کی ناہمواریوں کی نشاندہی کے دعوے دار شاعروں تک کے یہاں طبقہ اناث سے ناانصافی کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ اس ضمن میں باقر مہدی کی یہ رائے عبرت ناک صورتِ حال کو نمایاں کرتی ہے کہ:

> ''خود ترقی پسند اور جدید ادیبوں اور شاعروں کی تحریریں عورت کی جذباتی اور معاشرتی کشمکش کو مسخ کر کے پیش کرتی رہی ہیں۔ خواہ وہ راشد کی نظم میں ہم رقص ہو یا مجاز کی آنچل کو پرچم بنانے والی باغی

لڑکی ہو، عورت کے جسم اور ذہن کی اتنی ہی اہمیت ہو جتنی مرد کی، کہیں نظر نہیں آتی۔ اور غزل کی حکمرانی نے تو عورتوں پر تغزل کے دروازے اس طرح بند کیے تھے کہ وہ جانِ غزل تو بن سکتی تھی مگر خود غزل گو نہیں بن سکتی تھی''۔

اردو شاعری کے معاصر منظر نامے میں جن شاعرات کی کاوشوں کو سنجیدہ مطالعہ کا موضوع بنایا جا سکتا ہے، ان کی اکثریت بھی جنسی بنیاد پر قائم تفریق کے مسائل کو بالعموم قابل اعتناء بھی نہیں سمجھتی۔ بعض شاعرات نسائی جذبات واحساسات کی پیش کش یا کسی حد تک اعترافی شاعری کی حدوں کو چھوتی ہوئی نظر آتی ہیں، اور معدودے چند ایسی ہیں جن کی نظموں میں اپنی صورتِ حال سے بے اطمینانی قدرے انحراف اور مساوی حقوق کی طلب کا واضح رجحان ملتا ہے۔ مثال کے طور پر شفیق فاطمہ شعریٰ دانش ورانہ موضوعات، مذہبی اور روحانی محرکات سے دلچسپی اور گہری بصیرت کے سبب، ایک ایسی شاعرہ کا تاثر قائم کرتی ہیں جس کے لیے جنسی بنیاد پر قائم معاشرہ کوئی قابل توجہ مسئلہ نہیں محسوس ہوتا۔ تاہم شعریٰ نے اپنی بعض نظموں میں نسائی امیج کو مذہبی حوالوں کے ساتھ نمایاں کرنے کی طرف توجہ دی ہے۔ اس نوع کی نظموں میں ان کی ایک قدرے طویل نظم ''اے تماشا گاہ عالم روئے تو'' کا ایک ذیلی عنوان دعائے بانوئے فرعون، ہے۔ انھوں نے اس حصے سے متعلق حاشیے میں 'بانوئے فرعون' کی تلمیح کے مضمرات بیان کرتے ہوئے اپنے معاشرے میں عورت کی حیثیت پر بھی گفتگو کی ہے۔ نظم کے متعلقہ مصرعے کچھ اس طرح ہیں:

اب تو میرا گھر وہی گھر/ جس کا تو بانی بنے/ اب تو تیرے ہی جوارِ قرب کے باغات میں/ یارب بسیرا ہو مرا/...... رستگاری دے مجھے فرعون سے/ ارتفاع بیت کے اس دور کا آغاز ہو/ جس میں اسوہ/ بانوے فرعون کا اسوہ وہ پہلا سنگ میل/ جس پہ اتری تابش ام الکتاب''

شفیق فاطمہ شعریٰ 'بانوے فرعون' کے کردار کی وضاحت میں اس کی معنویت یوں نمایاں

کرتی ہیں:

''بانوئے فرعون کا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی دعا کے الفاظ سے یہ عقیدہ ختم ہوجاتا ہے کہ سربراہ خاندان، خاص طور سے شوہر سے غیر مشروط ہم آہنگی کا نام 'وفا' ہے اور عورت ایک ایسی مخلوق ہے جو اس وفا کی بنا پر باشرف ہے۔ فرعونی جلال و جبروت کو ٹھکراتے ہوئے صرف عائلی نظام ہی سے نہیں، بلکہ ناکسوں کے اہتمام خشک وتر سے بھی غیر مشروط ہم آہنگی کے وفادارانہ عقیدہ کو وہ مسترد کرتی ہیں جس کو آج سے ہزاروں برس پہلے مسترد کرنا، جان کا زیاں تھا۔

اس حاشیے میں وہ سماجی نابرابری کی تحریکات کے ساتھ جنسی نابرابری کی عالمی تحریک کا بھی ذکر کرتی ہیں اور اسے آزادیٔ اظہار کی بوکھلاہٹ کا نام دیتی ہیں اور ان الفاظ میں اپنے موقف کی مزید وضاحت بھی کردیتی ہیں:

''یہ ضروری نہیں کہ ان خیالات کی بناء پر، میں اناثی تحریک کی گردِ کارواں سمجھی جاؤں۔ سچ بات تو یہ ہے کہ اس تحریک کے رطب ویابس کا بوجھ اٹھانا میرے بس کا روگ نہیں''۔

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اپنی نظم کے بین السطور میں ایک نسائی امیج کو مثالی اور انحرافی قرار دینے کے باوجود، شعریٔ آزادیٔ اظہار کی ان سرحدوں کو چھونا نہیں چاہتیں جہاں مذہبی قدغن سے سابقہ پڑنے کا اندیشہ ہو۔

کم وبیش یہی صورتِ حال شاعرات کی غزل گوئی کی ہے۔ غزل گو شاعرات کا عام رویہ تانیثی نقطۂ نظر کے اظہار کے برخلاف غزل کے مروجہ موضوعات سے دلچسپی اور جنسی تفریق پر قائم ثنویت سے صرف نظر کرنے کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ البتہ بعض شاعرات نے اپنے عشقیہ جذبات کو خواب ناک محبوبیت کے ساتھ یا خودسپردگی کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کی غزلوں کے تسلسل کے طور پر پروین شاکر رفیعہ شبنم عابدی اور عشرت آفریں کے اشعار میں حسی اور جذباتی نسائیت کے عناصر ملتے ہیں۔ مگر چوں کہ ان حسی اور جذباتی مسائل کو کبھی نابلوغت سے

وابستہ جذبات کا نام دیا گیا اور کبھی ان پر ناپختہ کار تجربے کا الزام عائد کیا گیا۔ اس لیے تنقیدی دہشت گردی کی ہیبت نے اس رجحان کو بھی زیادہ پنپنے کا موقع نہیں دیا۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ ہر عمر کا سچا تجربہ، سچے اظہار سے ہم آہنگ ہوسکتا ہے، اور اپنے مخصوص تناظر میں جینوئن تخلیقی رویے کی حیثیت سے پہچانا جا سکتا ہے۔ اس لیے صرف نمونے کے طور پر یہ چند اشعار ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں جو فکری دبازت کی نفی ہی نہیں کرتے بلکہ خواب ناک نسائی احساس اور جذبے کی صداقت کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔

دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں

کشور ناہید

کچھ یوں ہی زرد، زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا

کشور ناہید

اب ایک عمر سے دکھ بھی کوئی نہیں دیتا
وہ لوگ کیا تھے جو آٹھوں پہر رلاتے تھے

کشور ناہید

ہر لمس ہے جب تپش سے عاری
کس آنچ سے میں پگھل رہی ہوں

فہمیدہ ریاض

وہ خواہشِ بوسہ بھی نہیں اب
حیرت سے ہونٹ کاٹتی ہوں

فہمیدہ ریاض

میں سچ کہوں گی مگر اس سے ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کردے گا

پروین شاکر

بارش سنگ ملامت میں وہ میرے ساتھ ہے
میں بھی بھیگوں، وہ بھی پاگل بھیگتا ہے ساتھ ساتھ

کشور ناہید

ان اشعار میں سے بیشتر کو اعترافی شاعری کا نام دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ تانیثی نظریہ ادب کے نقطہ نظر سے اس رویے کی اہمیت اس لیے بھی قابلِ توجہ بن جاتی ہے کہ احتجاج اورانحراف کی منزلوں تک پہنچنے والوں کے لیے ان مرحلوں سے گزرنا بڑی حد تک ناگزیر ہوتا ہے۔

غزل کے مقابلے میں شاعرات کی نظموں کو نسائی رویوں کی تفہیم کا زیادہ بہتر وسیلہ بنایا جاسکتا ہے۔ واضح رہے کہ غزل ہی کی طرح نظموں میں بھی اگر ہم ان رویوں کو ارتقائی صورت میں دیکھنا چاہیں تو پتا چلے گا کہ عورت کی حیثیت سے اپنے وجود کا احساس، نسائی جذبات کا اظہار یا اعتراف اور جنسی ثنویت پر قائم معاشرے سے انحراف، جیسے مراحل اردو میں تانیثی رویے کے مختلف مدارج ہوسکتے ہیں۔ جہاں تک نسائی منصب کے احساس کا سوال ہے تو ہمیں بعض ایسی نظمیں ملتی ہیں جو تخلیق کے تجربے کے مختلف مراحل کو کچھ اس انداز سے موضوعِ گفتگو بناتی ہیں کہ ان میں تخلیق کے مطلق عمل کے ساتھ تنقیدی اصطلاح میں 'تخلیقی عمل' کے اسرار بھی کھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس نوع کی ایک نظم کا حوالہ شاید یہاں خارج از بحث نہ ہو۔

''وہ حرف، جو فضائے نیلگوں کی وسعتوں میں قید تھا/ وہ صورت، جو حصار خامشی میں جلوہ ریز تھی/ صدا، جو کوہسار کی بلندیوں پہ محو خواب تھی/ ردائے برف سے ڈھکی/ وہ حرف جو ہوا کے نیلے آنچلوں سے چھن کے/ جذب ہورہا تھا ریگ زارِ وقت میں/ وہ ذرہ ذرہ منتشر تھا/ دھندلی دھندلی ساعتوں کی گرد میں/ وہ معنی گریز پا، لرز رہا تھا جو رگِ حیات میں/ وہ رمزِ منتظر کہ جو ابھی نہاں تھا بطن کائنات میں/ بس ایک جست میں حصار خامشی کو توڑ کر/ پگھل کے

میرے دردو آرزو کی آنچ میں/ وہ میرے بطن کی صباحتوں میں ڈھل
گیا/ وہ آبشار نغمۂ ونوا، کہ کوہسار سرد سے گرا/ کہ گونجتی گپھاؤں
سے ابل پڑا/ وہ جوئے ذات، نغمۂ حیات، جورواں دواں ہے، بحرِ
بے کراں کی کھوج میں...... //''

تخلیقی عمل کے مختلف مراحل کی گرفت اور شعوری اور لاشعوری محرکات کی دریافت خود شاعر کے لیے ایک مشکل عمل رہی ہے۔ اس نظم میں زاہدہ زیدی نے تخلیقی عمل کو صرف شاعر کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے جس طرح موضوعِ گفتگو بنایا ہے، وہ وسیلۂ تخلیق کی حیثیت سے نسائی سرشت کا عمدہ اظہار بھی ہے اور داخلی سرگزشت کا اعتراف بھی۔ اسی موضوع کی دوسری جہت ہمیں ایک مکمل اعترافی نظم میں ملتی ہے، جس میں جنس کو ایک تخلیقی تجربہ بنایا گیا ہے۔

'یہ کون سا مقام ہے/ کہ چاروں سمت منتشر ہیں/ ریزہ ریزہ آبگینہ
ہائے شوق/ یہیں تو حسرتوں کے بیج بو کے/ فصل درد اگائی تھی/ یہیں
تو آرزو، نقیب وقت بن کے آئی تھی/ وہ کوہِ دردسینۂ حیات پر/ وہ
بوجھ بھی سبک سبک/ وہ جرعہ ہائے آتشیں/ لہو میں جذب آگ سی/
یہ کائنات ٹوٹ کر بکھر گئی/ کہ چور چور ہیں نشاطِ جاں کے آئینے/ کہ
رگیں رگیں نشۂ بدن ہے/ ذرہ ذرہ جستجو کی راکھ ہے/ فضائے ذہن
بے اذاں/ تصورات رائگاں/ تلاش ذات جوئے خوں/ یہ کوہِ جرم
حادثات/ یہ قطرہ ہائے انفعال/ برجبین کائنات/ چیخ رہی ہیں ہڈیاں
وجود کی//'' (فشار)

ساجدہ زیدی نے نظم کے ان مصرعوں میں جس طرح بالواسطہ انداز میں نسائی تجربے کو اعترافی شاعری میں تبدیل کر دیا ہے وہ فنی نقطۂ نظر سے بھی استعارہ سازی کی عمدہ مثال ہے۔ اس نظم کی امیجری میں تانیثی رویوں کو خیال اور فکر کے بجائے حواس کے حوالے سے شعری پیکروں میں تبدیل کیا گیا ہے۔ یہ انداز ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے بھی ان کی

شناخت متعین کرتا ہےاور فنی تدبیر کاری کی بھی قابل توجہ مثال پیش کرتا ہے۔

تاہم ساجدہ زیدی اورزاہدہ زیدی کی اس نوع کی گنتی کی چند نظمیں ان کی شاعری کے عام رجحان کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ ان کی شاعری کا عمومی رجحان ،فکری اور دانش ورانہ سطح پر ایسی عام شعری فضا کی عکاسی کرتا ہے جس میں مردوزن، دونوں طرح کے شاطر، یکساں طور پر شریک ہیں۔ان شاعرات کے برخلاف فہمیدہ ریاض کی شاعری کا غالب رویہ نسائی احساس کی ترجیح پر قائم ہے۔ پدری نظام پر قائم سماج کی ناہمواریوں کی نشاندہی ان کی نظموں کا طاقت وررجحان ہے۔ انھوں نے ماں بننے کے تجربے کو جس فن کاری اور حسی ارتعاشات کے ساتھ اپنی ایک ابتدائی نظم لاو، ہاتھ اپنالاؤ ذرا میں پیش کیا تھا، وہی دراصل ان کی شاعری کی مخصوص شناخت بن گیا۔ تانیثی رویے کے بعض اور پہلو جن میں اپنے سماج میں ثنویت کا احساس مرکزی حیثیت رکھتا ہے، بعد کی ان کی بیشتر نظموں کا پس منظر ہے۔ اس ضمن میں ان کی متعدد نظموں میں سے محض ایک مختصر نظم کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔جس میں ثنویت کا یہ احساس نمایاں طور پر موجود ہے۔

مگر آہ اس میں نئی بات کیا ہے/ وہ عورت ہے ہم جنس سب عورتوں کی/ سدا جس پہ چابک برستے رہے ہیں/ وہ ہر دور میں سر بریدہ مسانوں میں لائی گئی ہے/ کبھی بھینٹ بن کر/ پتی کی چتا پر چڑھائی گئی ہے/ کبھی ساحرہ کا لقب دے کے زندہ جلائی گئی ہے/ یہ عورت کاتن ہے/ قبیلوں کی نسلیں بڑھانے کا آلہ ہے/ ان کی حمیت کی بس اک علامت/ جو چاہو تو تم اس علامت کو روندو/ اسے مسخ کردو/ اسے دفن کردو/'' (فہمیدہ ریاض)

اس نظم کی بلند آہنگی اوراس کا براہ راست انداز، فنی نقطہ نظر سے البتہ معرض بحث میں آسکتے ہیں۔مگر فکری اورادبی موقف کے اعتبار سے فہمیدہ ریاض کی اس نوع کی نظموں سے ان کی تانیثی شناخت ضرور متعین ہوتی ہے۔

فہمیدہ ریاض کے مقابلے میں کشور ناہید نے اول وآخر ایک تانیثیت پسند ادیب

اور شاعرہ کی حیثیت سے معاصر شاعرات میں فکری، فنی اور عملی طور پر اپنی شناخت قائم کی ہے۔ ان کی تحریریں، خواہ نثر کی صورت میں ہوں یا شاعری کی شکل میں، تانیثی تحریک کو اس کے سارے لوازم کے ساتھ برتنے کی کوشش کرتی ہیں۔ انھوں نے طبقاتی تفریق کے ترقی پسند نقطۂ نظر سے اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا تھا۔ مگر وقت کے ساتھ ساتھ جنسی تفریق کے مسئلے کو نمایاں کرنے کو اپنی تحریروں کا محور بنالیا۔ ان کے مضامین کا مجموعہ ''عورت، خاک اور خواب کے درمیان'' تانیثی نظریے کو ریسرچ، تجزیہ اور فنی اظہار سے متعلق مسائل کو منضبط اور مدلل انداز میں پیش کرنے کی اردو میں ایک اہم کوشش ہے۔ انھوں نے سیمون دی بوائر کی کتاب کا ترجمہ تلخیص کے ساتھ پیش کر کے عورت کے نام شائع کیا ہے، اور اپنی توضیحات کے ذریعہ اردو دنیا سے تانیثی نظریے کو متعارف کرانے کی علمی بنیادیں فراہم کی ہیں۔ لیکن ایک تانیثیت پسند فن کار کے طور پر ہمارے لیے اگر ان کی کوئی تحریر قابل مطالعہ ہو سکتی ہے تو وہ ان کی نظمیں ہیں۔ اپنی نظموں میں ان کی بلند آہنگی نظریاتی وابستگی کی شدت کو ظاہر کرتی ہے۔ انھوں نے اپنے تانیثی نقطۂ نظر کے اظہار کے لیے بالعموم دو طرح کے اسالیب کا انتخاب کیا ہے۔ ایک توازن کی نثری نظمیں ہیں جن میں وہ اپنی نظریاتی وابستگی کو چھپا نہیں پاتیں، اور دوسرے ان کی آزاد نظمیں، جن کی لفظیات، علائم اور فنی لوازم کا اہتمام، اس بات کا وافر ثبوت فراہم کرنے کا وسیلہ ہیں کہ انھوں نے خود کو محض ایک تانیثیت پسند مفکر کے طور پر ہی متعارف نہیں کرایا بلکہ قابل توجہ شاعرہ کی حیثیت سے بھی اپنی اہمیت تسلیم کرائی ہے۔ نیلام گھر، جاروب کش، میں کون ہوں، اور انٹی کلاک وائز، جیسی نظمیں ان کے تانیثی رویوں کی بھرپور نمائندگی کرتی ہیں۔ ''انٹی کلاک وائز'' میں انھوں نے طبقہ اناث کے لیے درپیش صورت حال کو نسبتاً زیادہ صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے:

میرے ہونٹ تمہاری مجازیت کے گن/ گا گا کر خشک ہو بھی جائیں تو
بھی تمھیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا/ کہ بھول تو نہیں سکتی، مگر چل تو
سکتی ہوں/ میرے پیروں میں زوجیت اور شرم وحیا کی بیڑیاں ڈال
کر/ مجھے مفلوج کر کے بھی/ تمھیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا کہ میں

چل تو نہیں سکتی/ مگر سوچ سکتی ہوں/ آزاد رہنے زندہ رہنے اور مرے
سوچنے کا خوف/ تمہیں کن کن بلاؤں میں گرفتار رکھے گا/''
(کشور ناہید)

اس نظم کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت میں ان کی متعدد نظمیں فنی لوازم کو زیادہ بہتر طریقے پر اپناتی ہیں اور صحیح معنوں میں اسی نوع کی نظمیں نسائی جمالیات کے ضمن میں ان کی کاوشوں کا منفرد ثبوت پیش کرتی ہیں۔ نمونے کے طور پر یہاں ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں:

''مجھے سزا دو کہ میں نے اپنے لہو سے تعبیرِ خواب لکھی/ جنوں بریدہ
کتاب لکھی/ مجھے سزا دو کہ میں نے تقدیسِ خواب فردا میں جاں
گزاری/ بہ لطفِ شب زادگاں گزاری/ مجھے سزا دو/ کہ میں نے
دوشیزگی کو سودائے شب سے رہائی دی ہے/ مجھے سزا دو/ کہ میں
جیوں تو تمہاری دستار گر نہ جائے/ مجھے سزا دو/ کہ میں تو ہر سانس میں
نئی زندگی کی خوگر/ حیات بعد ممات بھی زندہ تر رہوں گی/ مجھے سزا
دو/ کہ پھر تمہاری سزا کی میعاد ختم ہوگی//''۔

ہمارے معاشرے میں عورت کو 'نصف بہتر' قرار دینے کا مشفقانہ اور ترحم آمیز رویہ اس وقت بے نقاب ہوتا نظر آتا ہے جب کشور ناہید جیسی کوئی شاعرہ اس رویے کے مضمرات پر اپنے شدید ردعمل کا ایسا اظہار کرتی ہیں جس میں فکری بغاوت کے ساتھ اس نظم کی طرح شعریت کا بھی اہتمام کیا گیا ہو۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ تانیثی تحریک کے تناظر میں کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کو اردو شاعرات کے مابین نمائندہ ترین ترجمان شاعرات کی حیثیت دی جا سکتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے بعد کی نسل میں اس رجحان پر مبنی شاعری کی کوئی توسیع نہیں ہوئی۔ بعض نسبتاً نووارد شاعرات کی نظموں میں اس رویے کی گونج اس طرح سنائی دیتی ہے، گویا وہ ابھی اپنی شناخت اور آواز کی دریافت میں مصروف ہیں۔ ایسی شاعرات میں

نمونے کے طور پر شہناز نبی اور عذرا پروین، کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ شہناز نبی کی نظم 'بھیڑیں' میں طنزیہ طریق کار اور علامتی معنویت کے سبب تانیثیت کے اظہار کے قدرے مختلف اسلوب کو اپنانے کی کوشش ملتی ہے۔

اک چراگاہ/ سو چراگاہیں/ کون ان ریوڑوں سے گھبرائے/ پر گئیں کم
زمینیں اپنی تو/ کچھ سفر، کچھ حضر کا شغل رہے/ کچھ نئی بستیوں سے ربط
بڑھے/ ان کو آزاد کون کرتا ہے/ یہ بہت مطمئن ہیں تھوڑے میں/
اک ذرا سا گھما پھرا لاؤ/ کچھ ادھر، کچھ ادھر چرا لاؤ/ بھیڑیں معصوم
بے ضرر سی ہیں/ جس طرف ہانک دو چلی جائیں/ (شہناز نبی)

ردعمل اور طنز کی شدت پر مبنی اس نظم سے قدرے بدلے ہوئے اسلوب، سے اس وقت ہمارا واسطہ پڑتا ہے، جب ہم عذرا پروین کی نظمیں پڑھتے ہیں۔ ان کی نظموں میں بالواسطہ طریق کار کے بجائے براہِ راست لب ولہجہ ملتا ہے۔ لیکن اس حقیقت کا اعتراف کرنا چاہیے کہ ان کی شاعری مرکزی حیثیت سے جنسی تفریق کے موضوع کو زیر بحث لاتی ہے، یہ الگ بحث ہے کہ فنی طور پر ان کا منصب کیا متعین ہوتا ہے۔ ان کی ایک نظم ہے "میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں" ......

میں اب نیا کوئی حادثہ ہوں/ میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں/ تمہارے
پہلو میں کل سے اب تک جو اک بہ صورتِ صفر، صفر تھی، وہ میں نہیں
تھی/ وہ میں نہیں ہوں/ جو تجھ میں تیرے سفر کی دھن تھی/ جو خود
مسافر نہ ہو کے بس تیری رہگزر تھی/ وہ میں نہیں تھی/ وہ میں نہیں
ہوں/ سنو تذبذب کی برف پگھلی/ میں ایک نشچت اڑان ہوں اب/
جو اک انشچت اگر مگر تھی/ میں وہ نہیں تھی/ وہ میں نہیں ہوں/ میں
اب، نیا کوئی حادثہ ہوں/ میں اب نئی کوئی انتہا ہوں/ میں اور ہی کوئی
ہندسہ ہوں/" (عذرا پروین)

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معاصر شعری منظر نامے میں اور جن شاعرات کی نظمیں

اور غزلیں ادبی جرائد میں شائع ہوتی ہیں ان کو بالعموم نسائی شناخت کے نقطہ نظر سے مطالعہ کا موضوع ہی نہیں بنایا جاسکتا، پاکستان میں پروین فنا سید اور عذرا عباس اور ہندوستان میں شبنم عشائی جیسی معدودے چند شاعرات ایسی ہیں جو اپنی ذات کے اظہار کے مسئلے سے دوچار ہیں۔ لیکن ان کی شاعری کسی طاقت ور نسائی رجحان کی نمائندگی نہیں کرتی۔

نسائی رویوں اور تانیثی رجحان کی پہچان اور تعین قدر، کے اس جائزے سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ادبی اور تنقیدی اظہار میں تانیثیت کی شمولیت کے بعد ادبی فکر و فن کے تناظر کے افق میں کیوں کر وسعت پیدا ہوئی ہے؟ اردو میں چوں کہ تانیثی نظریے کو کسی طاقتور رجحان کی صورت میں ابھی پنپنے کا موقع نہیں ملا، اس لیے انفرادی کوششوں کی اہمیت کے باوجود ابھی نسائی جمالیات کی تشکیل ہونا باقی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نسائی جمالیات میں تانیثی نقطہ نظر کے ساتھ ادب کی تفہیم، ہیئت و مواد کے توازن اور تخلیقی فن پاروں کے تعین قدر کے مسائل نئے سرے سے مرتب ہوں گے۔ اور اسی صورت میں ہم تانیثیت کو نظریے کی سطح سے بلند کر کے فنی سطح تک لا سکتے ہیں۔

☆☆☆

معاصر تنقیدی رویے

ابوالکلام قاسمی